cine oja n. 28

Privatizando lo invendible, amontonando rushes y alquilando por rebanadas, avanza la política iésica.

Nuevos largometrajes venezolanos: Embrassez-moi au bord de la mer des Karaïbes y Mécaniques au Plein air.

El desfile invisible: cortometrajes y documentales.

cine-oja

diciembre 1996 bs. 500

LA PRIVATIZACIÓN IMPOSIBLE

Si algún título merece el Presidente Caldera es el de «Gran Pacificador». En su primer período (1969-1973), después de los 5 años de sangrienta represión política ejercida por Leoni, logró rematar los movimientos subversivos y la integración, relativamente total, de sus cuadros y bases a la vida democrática que todavía disfrutamos y padecemos. En su segundo período (1994-1998) ha logrado restablecer la paz política, muy maltrecha a raíz de los acontecimientos que condujeron a la caída de Carlos Andrés Pérez. Cierto que bastante sacudida por las diarias manifestaciones y conflictos laborales estimulados por la creciente pobreza que aqueja al 95% de la población, pero paz al fin, sin alzaduras en los cuarteles ni bajaduras de la gente.

Si a grandes rasgos ésa es la situación política, en el campo cultural y en el cinematográfico el panorama es algo distinto. La integración y en abundantes casos la domesticación del pensamiento reflexivo y de la capacidad creativa, iniciadas en el primer período de Caldera, continuada sabiamente por el CONAC de Consalvi, santificada por Luis Herrera, conservada en formol por Lusinchi y felizmente culminada mediante embozalamiento arepil por Abreu, no han requerido ningún esfuerzo adicional en el presente segundo período de Caldera. Con diferentes vestuarios, triunfa el individuo (libertad sin límites: económica, política, de expresión, sexual, turística, de sufrimiento, de cualquier tipo de comunicación, por redes, etc.) y desaparece lo colectivo (liquidación sin límites de: lo referencial, la historia, la sociedad, la totalidad, la solidaridad, la comunicación personal, etc.). Esta visión apocalíptica no es sólo venezolana y sería más justo hablar de tendencias muy dominantes más que estados de la realidad.

En el medio cinematográfico, la crisis económica nacional, cada vez más aguda, ha sido un elemento que ha complicado considerablemente la producción tradicional de largometrajes, por otra parte incapaz de adecuarse a la diversificación de modalidades de distribución y exhibición impuestas por las llamadas nuevas tecnologías. (El caso de los cortometrajes se discute en el cuerpo del presente número de Cine-oja).

Una simple estadística comprueba este hecho. En el período CAP-RV (1989-1993) se estrenaron 30 largos nacionales, 6 por año. En lo que va de Caldera (1994-agosto 1996) se han estrenado 8, es decir, 3 por año. ¿Qué es lo que ha pasado?

Hay dos grandes tipos de problemas. El primero corresponde a las películas terminadas que no son exhibidas. El segundo a las películas que no han sido terminadas. Salvo condiciones excepcionales, como la de Fresán que decidió no exhibir su película y las ilegales negativas de los distribuidores a hacerse cargo de algunos filmes nacionales, el problema con el resto es la curiosa costumbre de los cineastas de tratar de obtener algunos premios internacionales para sus filmes antes de presentarlos al público nacional. Pasan así hasta años entre su terminación y su estreno público, cuando se logra, con resultados que son generalmente negativos.

Pero un problema mucho más grave es el de las películas que no logran ser terminadas. La razón por la cual no se terminan es esencialmente financiera. Los productores, que en la mayoría de los casos son los mismos realizadores, no logran los recursos necesarios para concluir, generalmente, la posproducción y las copias. En realidad, si los datos sobre obras terminadas distribuidos por el CNAC son ciertos, es milagroso que **Despedida de soltera** (Antonio Llerandi) haya costado sólo 62 millones de bolívares (35 aportados por el CNAC), unos 170.000 dólares, **Santera** (Solveig Hoogesteijn) sólo 68 millones (con el mismo aporte del CNAC), alrededor de 180.000 dólares, y **Tokio-Paraguaipoa** (Leonardo Henríquez) 79 millones (35 del CNAC), cerca de 210.000 dólares: todos muy por debajo de los 250.000 dólares promedio del país. En el caso de **Aire libre** (Luis Armando Roche), el costo fue de unos 920.000 dólares (también 35 millones de bolívares del CNAC). **Antes de morir** (Pablo De La Barra), **Tosca** (Iván Feo), **Un tiro en la espalda** (Alfredo Lugo) están inconclusas y alguna completamente paralizada. De las 10 siguientes películas financiadas parcialmente por el CNAC con 50 millones cada una, hay 2 rodadas, **Amaneció de golpe** (Carlos Azpúrua) con 285 millones de financiamiento privado y **La voz del corazón** (Carlos Oteyza) con 80 millones de financiamiento privado, ambas con recursos superiores a los 250.000 dólares, por lo que muy probablemente se terminen. Otras tres: **Alfredo Sadel, aquel cantor** (Alfredo Sánchez, documental) con 68 millones de financiamiento privado, **El Valle** (Gustavo Balza) con 50 millones privados y **El rizo** (Julio Sosa) con 139 millones privados, están en rodaje y es posible que 2 de ellas se terminen con el financiamiento que parecen tener en la actualidad; y hay 5 -**Pandemonium** (Román Chalbaud), **Tres noches** (Fernando Venturini), **Piel** (Oscar Lucien), **A la media noche y media** (Mariana Rondón y Marité Ugás) y **100 años de perdón** (Alejandro Saderman) que no han iniciado el rodaje y cuyos datos de financiamiento privado no han sido informados por el CNAC- de las que tal vez se termine 1, si no cambia la situación del financiamiento.

Portada del folleto promocional de la Film Commission. ¡Vale la pena probar... a Venezuela!

Además hay 5 películas sin financiamiento inicial del CNAC, 2 terminadas **Una vida y dos mandados** (Alberto Arvelo) y **Corazones negros** (Gabriela Rangel), y 3 en el aire: **Trampa para un gato** (Manuel de Pedro), **Rosa de Francia** (César Bolívar) y **Florentino y el Diablo** (Michael New).

Tendríamos así 22 películas, de las que hay 11 terminadas o con posibilidad de ser terminadas. Entre ellas, 5 que por las peculiares condiciones de sus realizadores (estrato económico A plus), han logrado concentrar una fuerte inversión privada.

El sistema implantado por el CNAC es de típica orientación neoliberal e iésica (Instituto de Estudios Superiores de Administración). La última modalidad impuesta en FONCINE por la cual el Fondo participaba como co-productor en las realizaciones, como socio y no como banquero acreedor, no ha podido ser cambiada por la actual gerencia económica del CNAC.

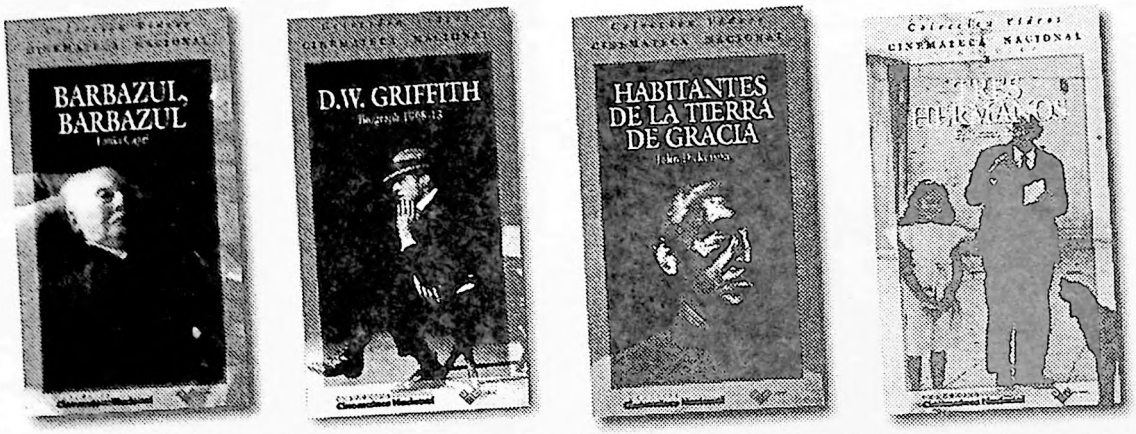
Pero los aportes son totalmente rígidos y por lo tanto incongruentes con la alta dinámica

Colección Videos

CINEMATECA NACIONAL

La mejor de la cinematografía nacional y mundial

N U E V O S T Í T U L O S



Chaplin Eisenstein Avati Ulive Agustí Amelio Dovjenko Feo Llerandi Benacerraf Sedgwick Tarkovski Degregori Rosi Cortés Taviani Fellini Carpi Dickinson Griffith Keaton

CONAC 30 Cinemateca Nacional

Disponibles para ser alquilados en todos los videoclubes de Caracas y para su venta en: • Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber • Museo de Bellas Artes • Museo Alejandro Otero • Librerías Kuai Mare, Ludens, Kadmo y Monte Avila Editores en el Teatro Teresa Carreño • Cinemateca Nacional (Teléfono: 576.50.24).

de la economía inflacionaria del país y de la propia especificidad de la producción cinematográfica. El monto de los aportes es igual para todos los proyectos independientemente del costo de cada uno de ellos y además son fijos e inalterables. La filosofía detrás de esta inflexibilidad es obligar a los realizadores a hacer o buscar una inversión privada importante. De hecho el CNAC se ufana de que para los primeros 12 filmes aprobados ha hecho un aporte de 480 millones y que ha logrado que los cineastas consigan 1.136 millones. El único cambio aprobado en el CNAC desde su creación fue aumentar su participación de 35 millones en los filmes heredados de FONCINE a 50 millones en los filmes ya con participación directa del CNAC, es decir un 43% de aumento entre el 95 y el 96, muy por debajo de la inflación real. Esta rígida posición, que supone obligar a la alta participación del financiamiento privado, en proporciones que llegan en términos medios al 70% del costo total, es la que está conduciendo la producción nacional a su quiebra o a reducir los cineastas al selectísimo grupo cuyos ingresos los colocan en la triple A. Sin contar que es un negocio desastroso para el propio CNAC, que ve sus inversiones perdidas en proyectos paralizados. En otras industrias se aplican fórmulas de contratación más acordes con los tiempos. En la de la construcción, por ejemplo, se aplican fórmulas polinómicas, de una estructura bastante simple, para actualizar los costos y el financiamiento. Pero la mentalidad iésica no ve sino a través de la privatización.

Por ello el CNAC registra con regocijo los dos acuerdos tripartitos entre productores del área G3 (México, Colombia, Venezuela): el primero entre Philippe Toledano (**Bésame mucho**, que recibió aportes del CNAC de todos modos), Ciro Durán y Alejandro Pelayo, y el segundo entre Carlos Azpúrua (**Amaneció de golpe**, también con aporte del CNAC), Ciro Durán y Gabriel Retes. Pero es obvio que si estos acuerdos de coproducción son positivos, también lo es que cuantitativamente se trata de una producción totalmente insignificante en número, sin contar con que los problemas de recuperación, que comentaremos luego, siguen siendo igualmente insolubles.

El enfoque neoliberal que está aplicando el CNAC pone en evidencia, una vez más, el deseo de entrega del Estado al sector empresarial, cumplido en aquellas actividades económicas de alta rentabilidad, cuyo caso típico es el remate de la CANTV, pero sin cumplir en los casos de la industria cultural y de la cultura en general, que normalmente son de baja o nula rentabilidad y por lo tanto no le interesan realmente al sector privado. La consecuencia evidente es la desaparición de estas actividades. La eterna discusión de los componentes industriales y culturales del cine se replantea a nivel gubernamental y de nuevo la política es la de la intervención mínima para aplacar conflictos o la de la no intervención, que es el ideal neoliberal.

Es de todos sabido que las producciones nacionales no recuperan los costos con su exhibición en Venezuela. Ni siquiera **Sicario** que fue un extraordinario éxito de taquilla, comparable a los ya lejanos de **Macu u Homicidio Culposo**, parece haber dado utilidades significativas. El mercado externo aparentemente sigue siendo inaccesible y en consecuencia las producciones cierran con saldos negativos. La gestión de comercialización del CNAC tampoco ha obtenido ningún resultado concreto. Es cierto que el CNAC no vende directamente y que sólo promociona, siendo los cineastas y productores los que manejan las ventas, pero la información que se tiene es que el mercado externo, salas tradicionales-televisión-video doméstico-video salas, sigue completamente cerrado para la producción nacional.

Si los cineastas logran colocar individualmente algunas copias en el exterior, es un secreto demasiado bien guardado y el CNAC carece de información cierta, ya que la mecánica establecida es confiar en su buena fe. Como se confía igualmente en la buena fe de los exhibidores locales, ya que aún no se ha podido implementar ningún mecanismo de control de las recaudaciones por taquilla, fuente de numerosas quejas por parte de los cineastas que se sienten abusivamente tratados y sin ninguna protección real contra los presuntos desmanes de las cadenas de exhibición-distribución. La situación de los años 80 no parece haber cambiado nada. Lo que sí ha cambiado es la situación del financiamiento, cuyo anacrónico y privatizador esquema actual está amenazando con liquidar a la clase media de los cineastas.

Sin entrar a discutir otros aspectos de la actividad del CNAC, como la lentitud con que avanza la normativa reglamentaria que requiere la Ley para su aplicación, y concretamente las nuevas normas de comercialización, en la que el CNAC ha preferido el lento y tortuoso camino de las negociaciones «lobbísticas» en lugar de la discusión abierta, o la imposibilidad de siquiera acercarse a las fortalezas de la TV, hay otros dos puntos que merecen destacarse.

En cuanto al primero, en el primer **Más cine**, primera columna, el primer título es: «Film Comission (sic) en Venezuela». Este parece ser el programa más querido del CNAC. En el dialecto de la administración superior el anglicismo sirve para identificar al organismo que se ocupa de promocionar las locaciones posibles en un país para que empresas extranjeras vayan a filmar allí; paguen algo por el derecho a filmar y además contraten a la mano de obra nativa, la cual además de mejorar su nivel económico lograría superarse y llegar a tener buenos técnicos y profesionales. Ya en varios países latinoamericanos existen «Film Commissions», tales como «México, Brasil, Islas Canarias (sic) y Venezuela» y se está promoviendo la OPEPA (Organización de Países Exportadores de Paisajes), como capítulo de la «International Association of Film Commissions», cuyo miembro más activo es la de Miami. El entusiasmo por la «Film Commission» y la OPEPA ha impulsado numerosas acciones del CNAC: buscar asesoramiento en Miami, enviar a su vicepresidente Abdel Güerere a hacer el curso «Film Commission Fundamentals» en Long Beach, participar en la exposición «Locations Expo» celebrada en Los Angeles en marzo

de 1996, lograr que INPARQUES rebaje la tasa de uso diario de un Parque Nacional de $ 500 (0,001% del presupuesto de una producción americana, japonesa o europea baratísima de 5 millones de dólares) a la mitad o menos (0,0005%) dándole así un tremendo impulso a nuestra maquila, y publicar un folleto y un video promocionales donde, para tortura del profesor Monsonyi y otros defensores de nuestra identidad nacional, «Venezuela is jungle, or Africa, or the Amazon...Venezuela is paradise, the Caribbean, or perhaps Hawaii....». Al final el folleto incluye los datos de 8 importantes filmes entre los que destaca **Aracnophobia**, producida por Steven Spielberg. De estos 8 filmes hay 3 cuyo «Local Producer» es la empresa «Alter Productions» exitosamente dirigida por Delfina Catalá, una de los directores ejecutivos del CNAC, y dos cuyo «Local Producer» es otra empresa, «Tango Bravo», no menos exitosamente dirigida por Philippe Toledano, también Director Ejecutivo del CNAC.

El segundo punto es que no se ha abierto siquiera una discusión que conduzca no a la reformulación de la Ley de Cinematografía Nacional pero, por lo menos, sí a la de su primer y único Reglamento del 2-12-1993. En la Edad Media los gremios eran instituciones cerradas cuyo objetivo principal era la defensa económica de sus miembros, manteniendo la impenetrabilidad de las agrupaciones a toda innovación y a todo pensamiento crítico. Las corporaciones fascistas aplicaron los mismos criterios cuando alcanzaron el poder. El cine mexicano fue un ejemplo paradigmático de la petrificación mental y creativa establecida por la rígida normativa de los sindicatos, destinada a impedir cualquier reflexión que significara una mínima proposición de cambio. Los gremios cinematográficos venezolanos (¿desde hace cuántos años no hay una Asamblea General de la ANAC?), mal que bien, se mueven dentro de la misma línea y han cortado toda comunicación con el contexto, cocinándose permanentemente en su propia salsa, por lo demás cada vez más concentrada en el olor y en el poder. Esta filosofía se refleja claramente en la composición de las tres Comisiones que prevé el Reglamento. La Comisión de Estudios de Proyectos incluye un Guionista, un Productor, un Director, un Distribuidor, un Exhibidor (cinco sub-conjuntos del gremio) y un CONAC-o (el mismo gremio con diferente cachimbo). La Comisión de Premios a la Calidad es casi igual: un Guionista, un Productor, un Director, un Distribuidor o Exhibidor y un Montador o Director de Fotografía; excluyeron al CONAC-o por si acaso la cultura se ponía a proponer pajaritas embarazadas. La Comisión de Cultura Cinematográfica también incluye a un Director y a un Exhibidor, además ¡sorpresa! de un representante de la Industria Cinematográfica, amen de un CONAC-o y un FEVEC-o. De 16 representantes 13, el 81%, son directamentes corporativistas. ¿Por qué tanto terror ante las universidades, ante cualquier entidad reflexionante? Y ésta es sólo una de las tantas monstruosidades que alberga el adefesio en cuestión.

El mundo de lo audiovisual se ha complicado y se sigue complicando. La globalización de las comunicaciones y la reducción progresiva de la multiplicidad cultural nos arrastran al paraíso de la americanización. Hasta la educación y la producción cultural, que son la base de la identidad mínima de nuestro país, padecen de la carcoma electrónica que nos vacía hasta transformarnos en una concha fósil manejada a distancia. Aunque las visiones apocalípticas son excesivamente simplistas, tienen la ventaja de lograr, mediante la polarización al límite, remover emocionalmente y establecer el esquema actancial del conflicto básico. El neoliberalismo no se aplica en ningún país industrializado, pero es la doctrina que éstos imponen al resto del mundo. Los neoliberales locales no son la excepción y cumplen puntualmente el encargo: destruir las resistencias contra la sumisión al amo global. Todo parece dispuesto, en el CNAC, máximo organismo de la política y la práctica del Estado para la producción cinematográfica, para el establecimiento de la hegemonía neoliberal.

EL LUGAR DEL REFERENTE

La persistencia del documental venezolano pareciera la respuesta, algo ensimismada y orgullosa, a la demanda inconfesada, perpleja y hasta dolorosa, oculta en una sociedad descompuesta, paradójicamente tiranizada por la risa ficticia y fetichizada de la nueva modernidad. Así, como respuestas inconformes o evasivas, es que percibimos algunos documentales del lustro que acaba de concluir. Respuestas, también, cada vez más individuales, si pensamos que hasta la década pasada, amén de una producción más numerosa, se podía hablar de «los documentalistas», incluso como «los cortometrajistas» por excelencia. Todavía eran tiempos de un cierto grado de movilización gremial, ya más económica que política pero preocupada como colectivo y como país por la necesidad cultural y artística del documental. La cuestión del documental, que no vamos a reconstruir aquí pero que la revisión de su historia nacional y mundial puede demostrar en cualquier momento como extraordinariamente importante, quedó acorralada (potencialmente) en el último reducto que la escalada sociotecnológica parecía haber dejado: la televisión. En este sentido, entre los cortometrajistas, los documentalistas tenían el mayor chance, pues su trabajo respondía a esa demanda real, y hasta las emisoras generalistas incluían el género en su programación. Sin embargo, como deberíamos saber todos, los medios de comunicación social son en Venezuela un auténtico paradigma de ignorancia, servidumbre y comercialismo desaforado, y el documental venezolano, como género televisivo, ha quedado restringido a los desiguales y anodinos «Cuadernos Lagoven» y a la declinante serie reporteril «Expedición». El resto, son importaciones de azarosa calidad. Y ya parece que ninguna fuerza, ni oficial (CNAC) ni gremial (ANAC), persigue el logro del espacio necesario y posible para esa presencia fundamental. A esto se agrega que la escalada del cine de ficción en el cortometraje venezolano se inicia hacia finales de la década de los 70, tomando la delantera sobre el documental desde finales de los 80. Hoy, a mediados de los 90, esa supremacía es inversamente proporcional a la notable reducción de la producción cinematográfica en general.

Por todo esto, descubrir, ver y pensar en un documental venezolano hoy, es todo un acontecimiento. Y, considerando lo que va de los 90, resulta extraordinariamente interesante. Un primer deslinde nos servirá de clave para esta breve revisión.

El intento constituyente

Por una parte, se ha manifestado en el género un esfuerzo por trabajar temas constituyentes, por construir hechos sociohistóricos fortalecedores, aglutinantes en lo posible de una identidad social por lo menos parcial. Un intento en este sentido es sin dudas el largometraje **El misterio de los ojos escarlata** (Alfredo Anzola, 1993, 90 min.). Pero -ya lo argumentamos analíticamente en el nº 27 de **Cine-oja**- al no pretender configurar una visión histórica, se quedó en la fascinación esteticista de los álbumes y las cajas amarradas con cintas de sedas que los más afortunados localizan en los armarios viejos. Los que sí tienen esa pretensión son los dos documentales que produjo Cine Archivo de Bolívar Films para sendas fundaciones consagradas a conservar y difundir la memoria, respectivamente, de Rómulo Betancourt y de Isaías Medina Angarita. Ambos tuvieron la fortuna de ser presentados por televisión, gracias a los toscos intereses políticos que manejan habitualmente nuestras clases dirigentes, y por tanto gozaron incluso de la atención de los «columnistas». Ambos demuestran, en consecuencia, que a los telespectadores venezolanos se les puede ofre-

¡Pruébanos! Probar no cuesta nada.

ARTICULO 5º. El CNAC presentará proyectos de reglamentación al Ejecutivo Nacional, sobre los siguientes aspectos:

1. Normas sobre financiamiento, incentivo y subvenciones a la producción y a la industria cinematográfica.
2. Normas sobre financiamiento, incentivo y exoneraciones a constructores y propietarios de salas de cine así como a los exhibidores.
3. Normas sobre coproducción cinematográfica.
4. Normas sobre la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas.
5. Normas sobre la calidad del servicio de exhibición en salas cinematográficas.
6. Normas sobre boleto único y sisteaa de control.
7. Normas sobre conversión de deuda para financiar proyectos cinematográficos.
8. Normas sobre importación y exportación temporal aduanera de películas, insumos o equipos.
9. Normas sobre soluciones de problemas comunes al cine y la televisión.
10. Normas sobre la comercialización de obras cinematográficas en el mercado de videograma y televisión.
11. Normas sobre la certificación para obras cinematográficas extranjeras por convenios de reciprocidad.
12. Normas para la obtención de permisos para la producción de películas extranjeras en territorio nacional.
13. Normas sobre la difusión de cortos publicitarios o propagandísticos.
14. Normas sobre los requisitos para declarar salas cinematográficas como áreas de naturaleza cultural y recreativa.
15. Normas sobre las formalidades de registro de personas naturales y jurídicas sujetas a esta Ley.
16. Normas sobre los sistemas de inspección, verificación y control del cumplimiento de la Ley, Reglamentos y Resoluciones que rigen la actividad cinematográfica.
17. Normas sobre la recopilación de informaciones estadísticas, así como la realización de análisis y diagnóstico de la industria cinematográfica.
18. Normas sobre protección de los derechos del espectador.
19. En general, cualquier proyecto de normativa que se considere importante para el cumplimiento de los objetivos de la Ley.

¿Para cuándo? (de la Ley de Cinematografía Nacional del 2 de diciembre de 1993).

cer material nacional análogo a las grandes series (especialmente inglesas) sobre las guerras del siglo, que venimos memorizando desde hace unos cincuenta años. En particular, sobre la relación de estos dos trabajos con el discurso histórico, poco habría que añadir a los análisis de José Miguel Acosta (**Encuadre** nº 40), que puntualiza las consecuencias de la producción por encargo en este sentido. Pero, si reflexionamos sobre el antecedente nacional del género -**Juan Vicente Gómez y su época** (Manuel de Pedro, 1976, 90 min.)- vemos que la cuestión del encargo se hace secundaria cuando las intenciones de realizadores y productores no consisten sino en documentar, ilustrar y buscar apoyos en los propios hacedores de la «historia oficial», que en el caso de Gómez, por su lejanía temporal, incluían sin problema testimonios en moderado conflicto.

El género mismo del documental de montaje, por otra parte, evidencia en su magnífica historia que surge y se desarrolla, fundamentalmente, sobre presupuestos políticos. El partidarismo, más o menos amplio, es parte del género y, en cierto sentido, lo es en cualquier discurso historiográfico. Pero, también, evidencia sus posibilidades estéticas y de profundización del sentido. Lo característico de los ejemplos venezolanos es el criterio biográfico, de manera que lo que más refuerzan es la idea de que el héroe hace la historia. Al descartar la visión temática y delimitada, se agiganta la mistificación por omisión. Sin embargo, también se mantiene la innegable capacidad del género de implicar muchas connotaciones sugerentes e impactantes, que evocan y estimulan más de un punto de vista.

Tomando en cuenta estas observaciones, diremos que **Rómulo Betancourt** (Rodolfo Restifo, 1990, ca. 56 min.), a pesar de centrarse en un personaje que carece del pintoresquismo de un Gómez y de la simpatía de un Medina, a pesar sobre todo de que ese personaje, por la importancia que en el país ha mantenido el modelo de partido y de gobierno que inauguró, sigue encendiendo las pasiones de los venezolanos, logra un relato atractivo en sí mismo. Las pequeñas y sugestivas ficciones, los sabios ralentis sobre el material documental, la pertinencia y fluidez con que se maneja una rica variedad de imágenes en contrapunto o colaboración con la voz de Betancourt -por milagro externa a su tradicional pedantería oratoria y reproducida con perfecta limpieza sonora- y con la neutralidad de la locución, contribuyen a mantener un interés genuino. El predominio de esta gracia formal resiste, naturalmente, hasta que el desarrollo del relato conduce a choques inevitables y cada vez más frecuentes con el triunfalismo adeco, con las minimizaciones y deformaciones de toda política distinta de la de Acción Democrática, y con la tendencia elegíaca de la última parte. Difícilmente se podía pretender más con semejante protagonista. Pero lo interesante es que las virtudes cinematográficas permiten disfrutar de **Rómulo Betancourt**, más que de la gran leyenda del ogro Juan Vicente Gómez y más que con la necesaria rehabilitación de Medina.

En efecto, este último personaje, tan respetable, importante y agradable por naturaleza, recibe en **Isaías Medina Angarita, soldado de la libertad** (Carlos Oteyza, 1991-92, 56 min.) un tratamiento inmerecidamente retórico. A esto contribuyen por igual el texto de Salvador Garmendia, la declamación de José Ignacio Cabrujas y la insufrible música de Francisco Cabrujas. Sorprende, al momento de reflexionar, descubrir que justamente los grandes representantes de la generación de intelectuales supuestamente irreverentes, los «sádicos ilustrados» después de los cuales ni siquiera se ha admitido la aparición de una generación de relevo, sean los que nos restituyan tal cual los vuelos poéticos, la manía metafórica, la última frontera antes del llanto y en general el engolamiento con que todavía nos amenaza la prosa venezolana de comienzos de siglo. A la presencia de ese trío se suma la conducción intelectual y audiovisible de Arturo Uslar Pietri y Ramón J. Velázquez, introducida de manera masiva y con la chatura de nuestra tradición de «programa cultural». Toda la hechura cinematográfica resulta en definitiva mecánica y muy contaminada por la llamada «estética televisiva». Sus puntos fuertes son los propios documentos, que a menudo transmiten el frescor de una espontaneidad y una sencillez perdidas, como en la extraordinaria toma de Medina que recorre una calle pueblerina llevando de la mano, como a un niño, a un prelado viejísimo y minúsculo. Documentos de esos cuatro años de tregua, hoy en día casi increíbles. A ellos se puede sumar la intervención de la muy simpática viuda Irma Felizola, y un primer final, realmente conmovedor, centrado en la foto fija de Medina llegando a Venezuela para morirse. Decimos primero, porque lamentablemente esa expresiva solución cinematográfica, síntesis del aspecto humano y el sentido político, queda arrasada por un segundo final, donde el quinteto de estrellas antes descritas nos devuelve a la grandilocuencia.

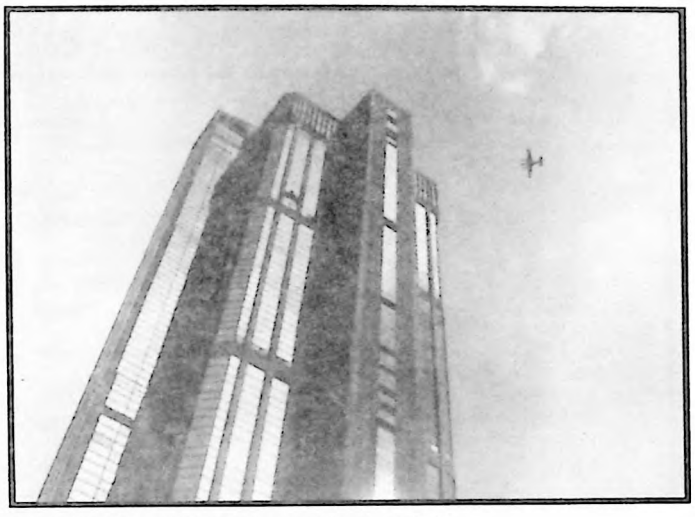
Si estas obras transitan la posibilidad de servirse del personaje para darnos una totalidad histórica, **Crónicas ginecológicas** (Mónica Henríquez, 1992, 57 min.) y **Zoológico** (Fernando Venturini, 1992, 73 min.) intentan en cambio hablarnos de un sector o de un grupo como tema particular. De un sector la primera, si de sector se puede hablar para referirse a las mujeres, la mitad de la humanidad, aquélla que, parafraseando las palabras de Mao, se ha indicado como «la mitad del cielo». Basada en un libro de Elisa Lerner, la película se estructura según las características ambivalencias de la escritora. Una línea central, de una nostalgia decorativa que extravía ciertas aristas y neutraliza la ironía, maneja fundamentalmente tres motivos: la mitología iconográfica de Hollywood, la nocturna y secreta relación de la mujer con la máquina de escribir - sin dudas la idea más veraz - y la anécdota simbólica de Mercedes García, costurera vengadora que le disparó a su amante en 1943. Alrededor, la materia documental: entrevistas con las mujeres que, a partir de 1936 y durante toda la década de los 40, trajeron con sus luchas públicas y sus prácticas individuales los primeros cambios de la condición femenina en Venezuela, en el campo político, profesional y legislativo; y la contextualización histórica, básicamente a través de fotos fijas. Las entrevistadas: María Teresa Castillo, Argelia Laya, Lucila Palacios, María Teresa Alvarez, Ada Pérez Guevara, Ida Gramcko, Yolanda Leal, Mercedes Fermín. Esta estructura especialmente complicada hubiera debido facilitar la comprensión histórica y sociológica del fenómeno, por una parte, y profundizar la de la «diferencia» -femenina o feminista- en relación con la deseada «igualdad». Sin embargo, la arbitrariedad de muchas entre las yuxtaposiciones de elementos diversos, el exceso de referencias frívolas (¿o «románticas»?) en comparación con las referencias «realistas», y sobre todo la técnica de las entrevistas, que no permite, o no induce, una expresión plena de la fuerza y seriedad de los personajes, grava la balanza por el lado de ese periodismo minimizador y consolador que nos deja donde estábamos, o un poquito peor. Un discurso importante, al que le faltó gravedad, equilibrio axiológico y vinculación con un presente que se da por descontado.

La segunda, **Zoológico**, fue objeto del análisis crítico de Ricardo Azuaga (también en el nº 27 de **Cine-oja**) y sólo agregaremos algunas observaciones en función del enfoque panorámico que intentamos aquí. La película se refiere a un fenómeno radicalmente menor, diríamos que fugaz (aunque recurrente). Siguiendo estrictamente el método de la entrevista como interlocución directa con la cámara, la película presenta un desfile de escritores, artistas plásticos, cineastas, músicos y modistos, que exponen por turno su concepción de la vida y del arte. Las dimensiones de sus talentos son desiguales, aparentemente no tienen mayores vínculos entre sí, sus posturas son a la vez indefinidas y envejecidas; son la fluidez, la elegancia y la unidad estilística de las

Rómulo Betancourt. Génesis y vigencia de la democracia: Otra vez aCAParando la democracia.

Isaías Medina Angarita, soldado de la libertad: Una visión oligárquica.

Crónicas ginecológicas: ¿Un ensayo de patología social?



Parque Central: Parque Central, un pretexto para la angulación.

imágenes las que configuran una distanciada propuesta. Vanguardia o no, valiosa o no, esa mímesis de algún refinamiento desencantado, esa convicción entre frívola e ingenua de que la excentricidad sea una vía de liberación individual y una expresión trascendental del yo, se estructura aquí como una ocasión de convergencia, una hipótesis de existencia concreta. Y, como la leyenda al pie de una foto fija, el título abre otra posibilidad de lectura: la ironía.

La realidad fracturada

Por otra parte, formas más apasionadas y sensibles insisten con nuevos énfasis en el reconocimiento de la fragmentación de nuestro mundo, sea en su generalidad, encarnada en la vida urbana, sea en el aislamiento del fragmento mismo, captado en la vida rural.

Dos cuadros minuciosos de la laboriosidad andina continúan una tendencia al rescate del talento popular que aparece en el documental venezolano desde los años 60, probablemente con **Bárbaro Rivas** (Jesús Enrique Guédez, 1967, 6 min.). **La Otra Banda «Alemán»** (Rafael Straga, 1992, 25 min.) muestra la jornada de trabajo en un tejar que es el centro de subsistencia del caserío de Alemán. Media docena de hombres, a ratos con el apoyo de sus mujeres y niños, fabrican tejas y ladrillos para las construcciones de la zona. El horno de piedras y arcilla, su laboriosa y permanente reparación, su alimentación y regulación; la extracción de la arcilla, su mezcla y amasado; la confección de cada pieza con el apoyo de listones, pequeños bastidores o secciones de troncos: todo está hecho por unas manos incansables, duras como herramientas, rápidas y precisas como máquinas. Pero es el tratamiento cinematográfico lo que convierte esta descripción en historia: el testimonio oral, los retratos en plano medio, la intrusión del paisaje, de la magra vegetación, de imágenes sintéticas y afectivas de los hogares; la fascinada detención sobre las llamas, la circularidad con que objetos, gestos, rostros, y un sol lejano y rojizo, vuelven una y otra vez; las cadencias conmovidas que instauran disolvencias y **raccords:** todo se conjuga para transmitir una condición total, unas vidas enteras.

Un tema similar es el que desarrolla **Tapiales** (Armando Arce, 1993, 27 min.). Aquí la «historia» está programada directamente, en una fresca puesta en escena de lo real. Un maestro constructor explica su arte trazando con un palo una línea en el suelo (al final, construída la casa, la inversión cinematográfica la borrará). Un poema de Ramón Palomares magníficamente dicho (¿por él mismo?), sorprendentemente no hunde la expresión cinematográfica en la hibridez. Sólo recordamos un verso: «Levántate casa mía / con la dignidad de los bosques»; pero también que la solemnidad de su pureza temática y lingüística se posa con naturalidad en las imágenes iniciales, introduciéndonos gravemente a la ceremonia del contrato entre el maestro y el grupo familiar que le encarga la construcción de la casa. De esta notable escena en adelante, el documental se concentra en el proceso de fabricación de los tapiales, espesos muros de tierra pisada de las tradicionales casas andinas. La secuencia en que los tres «tapieros», con la ayuda de unos palos largos y delgados, ejecutan la pisada danzando, literalmente, en el encofrado, es poco menos que una fiesta. Los tapieros sonríen y su zapateado entrelazado con el golpeteo de los palos se convierte en música. Lo que es particular en **Tapiales** tiene su momento más expresivo en este júbilo, pues esta vez el trabajo, transmitido por el orgullo del maestro constructor, por la perfección de una técnica, por el valor profundo de la «casa mía», lejos de parecer condena es recobrado como creación.

Con **Parque Central** (Andrés Agustí, 1991, 12 min.) y **El camino de las hormigas** (Rafael Marziano, 1993, 54 min.) encontramos otra pareja temática, al polo opuesto de la anterior. El primer documental, tomando como eje las torres gigantescas y resplandecientes de cristales que se han impuesto como nuevo símbolo de la capital, elabora un mosaico de puntos de vista desde y hacia Parque Central, apostando de vez en vez a las analogías, los contrastes, los reflejos y las geometrías. Esto le permite anotar cotidianas extravagancias callejeras como los rezos a María Lionza en plena autopista, bandas musicales, predicadores o come-fuego, pero también la lluvia, la luna, la aurora, los hermosos cielos caraqueños que coronan el Avila. Es una pieza breve y brillante, apenas tentada por la angustia y ganada finalmente por el esteticismo.

No así **El camino de las hormigas,** que volviendo sobre ese tema amplio hasta la indefinición, trajinado además desde aquel lejano y afilado **Caracas, dos o tres cosas** (Ugo Ulive, 1969, 16 min.), logra conmovernos de nuevo. La película arranca sobre un gran plano general de un bosque, donde un tractor maniobra imperceptible y prolongadamente, hasta que uno de los árboles, altísimo, se tambalea y se desploma. Y termina abandonando Caracas por el Avila, Galipán, un grupo de jóvenes descansando en la ladera. En el medio, una Caracas vista quizás por primera vez con tanto afán de descubrimiento. De las quejas de la clase media a los vendedores de autopista; desde un pregonero de «El Mundo» que nos lee unas cuantas de las diariamente espeluznantes noticias de prensa, hasta un juego de golf; del Retén de Catia a la Morgue; la noche de accidentes, pintas murales y tráfico de droga, noche de barrio, de «bonche», de calzada de Las Mercedes; personajes patéticos o trágicos revelados en segundos. **Leit-motiv,** las autopistas hormigueantes. Pero, sobre todo, un estilo visual audaz y esencialista, urgido, inmerso y distanciado a la vez de los sujetos, caracterizado por encuadres estrictamente determinados por la función significativa y las condiciones subjetivas del cineasta, con frecuencia solucionadas con teleobjetivo.

El asombro del regreso

Acaso **Sólo nosotros y los dinosaurios** (Carlos Caridad Montero, 1992, 12 min.) sirva de puente significativo entre las visiones rural y urbana que acabamos de comentar. De nuevo, aunque con menor madurez y riqueza, aquí encontramos la frescura de la urgencia expresiva, la inmediatez del descubrimiento. Un comentario en **off,** en primera persona y consternado, pero puntual y contenido, nos guía por un camino de regreso, donde las cosas ya no son como las recordábamos. En Lara, el tramo de la Trasandina al que se le llamaba «las curvas de San Pablo», famoso por sus accidentes de tránsito, ha quedado abandonado. Como en los viejos campos petroleros, quedan casas desvencijadas y comercios en ruina que siguen exhibiendo sus rótulos inútiles. Una nueva autopista ha eliminado ese tramo peligroso del mapa vial del país. «Este era un pueblo, una suidad», repite una y otra vez, a lo largo de la película, un viejo parlanchín. Ahora quedan una docena de habitantes, mirando al vacío, incurablemente estupefactos. Queda también un imaginativo empresario, que de las muertes de tantos choferes ha sacado un altarín atiborrado de placas de agradecimiento y de automóviles destrozados, ha inventado un santo y se ha inventado curandero. Por lo demás, quedan las ruinas fantasiosas de un centro espiritista. Pero el viaje no ha terminado y nos conduce hasta el golpe «bolivaria-no». «Nuestro sueño saudita terminó con un despertar salvadoreño», reza el comentario. Y por más que sintamos en él las prisas lapidarias de la juventud herida, también reconocemos el estupor que en estos años difíciles parece aplastar el país entero.

El ámbito temático de **Congo Mirador, la vegetación imposible** (Jacobo Penzo, 1995, 24 min.) comprende esa misma evocación de un lugar desaparecido (por razones completamente distintas) y del aislamiento rural, e incluye la nostalgia del pasado - de cualquier pasado - y la queja conservacionista. El tratamiento tiende constantemente a un lirismo triste: el texto de la locución y esta misma, a través de la voz de Rafael Briceño; la búsqueda de efectos de luz, en cielo, agua, «piragua» -que en realidad es un vaporcito de regular tamaño-, palafitos y construcciones industriales, además de la contribución de los maravillosos relámpagos del Catatumbo; el ritmo lento del montaje, subrayado por el compás del motor de la «piragua»; la monotonía de las voces; la música pseudosacra, etcétera. Lo extraño es que el contenido de las imágenes es indeteniblemente jubiloso: el capitán de la «piragua», la señora que cuenta por qué Congo Mirador se llama Congo Mirador («Congo» por el Congo Belga y «Mirador» por mirador), los pasajeros, los habitantes de los palafitos, los niños tan pulcros en la iglesia, en la escuela, en

las piragüitas, saltando y nadando, las familias comiendo unidas, los pescadores pescando y el paisaje todo, con una luz rosa-dorada maravillosa, y finalmente las extemporáneas puestas en escena de un intelectual zuliano alzando los brazos en un manglar y luego alzándolos otra vez en otra parte mientras dice: «¡Qué vaina tan buena!». No es que pongamos en dudas el hecho de que hace setenta años el río Chama se haya llevado a Garcitas, pero uno no puede menos que regocijarse porque en su lugar está Congo Mirador, un paraíso con gente hermosa, activa y serena, y la «piragua» sigue andando, ida y vuelta desde Maracaibo. La Tierra de Gracia funciona a plenitud, y los quejidos intelectuales que vamos oyendo nos parecen un hecho subjetivo e incongruente.

Finalmente, **El bosque silencioso** (1996, 23 min.) vino como un reencuentro. Con él reaparece, después de diez años, Carlos Azpúrua como documentalista y, pequeño milagro de coherencia autoral, el tipo de documental que le ha sido característico y al cual convendría llamar, más que aplicando clasificaciones procedentes de movimientos o corrientes indudablemente desaparecidas, «polémico». Todos sus documentales, de hecho, se han insertado en alguna discusión en curso o han intentado crearla, e igual ocurre con éste, a pesar de su título algo débil e indirecto. Los elementos utilizados para formular este alegato contra la destrucción de la selva de Guayana y la Gran Sabana por obra de la minería del oro son principalmente el travelling aéreo sobre la zona, declaraciones en video directo o de televisión en planos cortos, referencias informativas mediante letreros sobre imagen y una rica elaboración sonora con música, ruídos, voces y silencios.

La película no llega a definirse como ensayo (lo cual podría decirse de los documentales largos de Azpúrua, **Caño Mánamo** (1983, 45 min.) y **Amazonas, el negocio de este mundo** (1986, 65 min.) y se emparenta más bien con la serie de cortos iniciada por el insuperado - en muchos sentidos - **Yo hablo a Caracas** (1978, 18 min.). Aquí, al contrario de este último, el nivel verbal-oral del discurso es el menos elocuente. La decena de testimonios en defensa de la naturaleza, de la integridad de la nación y de su soberanía, de la necesidad y disfrute del patrimonio minero, del agua y de su capacidad energética por parte de la población venezolana, parecieran ser la mayoría. Los dos que defienden el saqueo son: un aparente empresario minero, quien afirma que las ventajas del negocio son más provechosas para el país que la conservación y que ésta es tarea siempre realizable por parte del gobierno, si lo quiere hacer; y un minero propiamente dicho quien, aparentemente respaldado por un grupo de compañeros enmudecidos, lanza un discurso en defensa del pan y la educación de sus hijos, se burla de un país «bien bonito» lleno de miseria y prácticamente efectúa un chantaje diciendo que, si devuelven a los mineros a las ciudades, se incrementará la delincuencia. Se reconocen entre los testigos al propio cineasta y al viceministro (hoy ministro) de Minas e Hidrocarburos; se identifican por sus palabras a algunos ecologistas militantes, quizás científicos, y por el uniforme a un militar (quien, como pasa a menudo, es particularmente claro y directo); pero una buena cantidad de ellos resulta inidentificable, y su posición ambigua. El conjunto es confuso y funciona a un nivel puramente emotivo mediante su inserción nerviosa y agresiva (por el cambio de la cualidad audiovisual y la brusquedad de los cortes) en la estructura general del montaje. El nivel verbal-escrito, que comunica cifras y conceptos jurídicos, es, en cambio, necesario y eficaz, y sólo lamentaríamos su gusto gráfico, típicamente cibernético.

Pero la película se impone por el tejido básico de su estructura, constituído en el plano visual por un paisaje que, animado por travelling, montaje y la presencia preponderante del agua, opone la belleza a la fealdad, lo fecundo a lo estéril, la pureza a la contaminación, la vida a la muerte, y acentúa con su solemnidad la impresión de incongruencia que producen los testigos; y en el plano sonoro por la música muy bella y adecuada de Luis Paniagua, que el sonido del helicóptero, interferencias técnicas y voces humanas vienen a desplazar con eficacia maligna. La densidad emotiva y significativa de este tejido logra conferir al tema sus graves dimensiones y transmitir al espectador una punzante indignación. No llega a ofrecer, sin embargo, armas suficientes y suficientemente claras para movilizarlo.

Saldo

Hemos hablado de apenas doce películas para un período en el cual se realizaron más o menos unos treinta documentales. En parte la mayoritaria «invisibilidad» del género, en parte un criterio selectivo basado en el marco referencial de uso común (antecedentes, premios, etc.) ha llevado a la constitución de un conjunto bastante representativo y probablemente a la posibilidad de un balance más positivo de lo que hubiera producido la consideración de la totalidad.

Es que el factor cuantitativo, ya comentado al comienzo, no constituye ahora lo más importante, sino más bien la posibilidad o menos de confirmar la vigencia del género. Una interesante reseña del festival internacional «Cinéma du Réel» (Pierre Souchar. «¿Hacia dónde va el documental?». **Encuadre** nº 61, julio-setiembre 1996) nos informa sobre la persistencia del filón etnográfico - mirada del otro - y detecta la capacidad de elaborar lo propio en algunos ejemplos europeos y en el cine africano. Los latinoamericanos sólo llevaron dos películas: una inserta en ese primer filón, otra reelaborando filmaciones de los años 20 en son de nostalgia. Comentaríamos, al respecto, que nuestra penuria venezolana parecería entonces parte de una crisis mayor, especialmente en comparación con el extraordinario florecimiento del documental latinoamericano en los años calientes ubicables entre 1960 y 1980. Agregaríamos, sin embargo, que el saldo del panorama presentado aquí ofrece señales propicias para una superación.

La debilidad mayor la encontramos en el primer grupo de documentales, donde prácticamente todos los «intentos constituyentes» culminan - por pacatería, servidumbre o conformismos de distintas índoles - en la castración o falsificación de las problemáticas planteadas. Pero tanto en los nuevos intentos de redescubrir la vida rural y urbana como en ese ámbito de la angustia contemporánea que clama contra la destrucción del ambiente humano y natural, hemos encontrado momentos de fuerza alentadores. Hemos vuelto a encontrar - aquí y allá -esa búsqueda emocionada de nuestro lugar y de nuestro tiempo, ese conflicto entre preguntas y respuestas que nos parecen la razón de ser, irrenunciable, del documental.

Las luchas por cambiar las cosas no se pueden inventar. Pero se puede insistir en su necesidad. En este caso, en la evidente necesidad de una auténtica difusión social de nuestro cine documental, quizás la expresión cultural que más poderosamente nos enfrenta a nosotros mismos. Allí están, por lo menos, las escuelas, las universidades y, una vez más, la televisión.

Ambretta Marrosu

ROMULO BETANCOURT GENESIS Y VIGENCIA DE LA DEMOCRACIA (Venezuela, 1990). Dirección: Rodolfo Restifo. Guión: Rodolfo Santana, Rodolfo Restifo. Asesores Históricos: Eduardo Morales Gil, Marco Tulio Bruni Celli. Producción: Irlanda Mancilla. Fotografía: Martín Alvarez. Montaje: Freddy Véliz. Música: Waldemar D'Lima. Sonido: Amado Dehesa. Mezcla: Orlando Andersen. Locución: Jaime Suárez. Actuaciones de: Namir Martínez, Nelson Marquina, Arsenio Rodríguez, Carolina Tancredi, Juan Carlos Pernía, Milan Cirkovich, Carlos Suárez. Responsables del Material de Archivo: Argenis Perales, José Ignacio Peláez, Alvaro Guerra. Escenografía y Vestuario: Juan Carlos Díaz. Maquillaje: Mary Cruz Mendoza, Ulises Perdomo. Asistente de Cámara: Orlando Delgado. Camarógrafos: Antonio Fernández, Héctor González. Asistente de Escenografía: Reinaldo Malpica. Asistente de Producción: Arturo Hoyos, Ana Elisa Misle, William Viera. Efectos Especiales: Luis Pérez. Equipo Técnico: Pedro Hernández, Rafael Landaeta, Leonardo Reyes, Ernesto Triana, Guillermo Uribe. Laboratorio y Sonido: Bolívar Films, C.A. Una producción de Cine Archivo Bolívar Films para la Fundación Rómulo Betancourt. ca. 56 min.

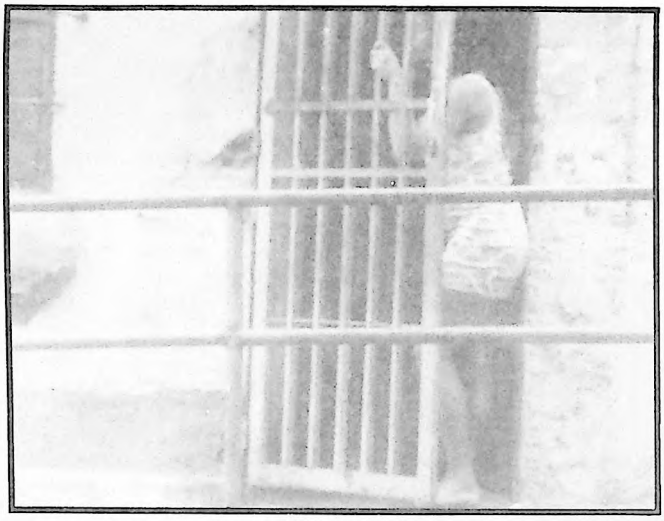
ISAIAS MEDINA ANGARITA SOLDADO DE LA LIBERTAD (Venezuela, 1991-92). Dirección: Carlos Oteyza. Guión: Salvador Garmendia. Asistente de Dirección: Freddy Véliz. Locución: José Ignacio Cabrujas. Producción: Luli Delgado. Dirección Histórica: Thais V. de Aguerrevere. Asesores Históricos: Nora Bustamante, Arturo Uslar Pietri, Ramón J. Velásquez. Fotografía: Héctor González. Montaje: Freddy Véliz. Música: Francisco Cabrujas. Sonido: Eneas Cardona, Julio Garbi, Luis Capriles. Efectos de Sonido: Carlos Bolívar. Mezcla de Sonido: Orlando Andersen. Material de Archivo: Argenis Perales, Rosa Elena Uzcátegui, José Ignacio Peláez, Antonio Nunes Carvalho. Compaginación: Rosemilia Jacko. Manejo de Material Histórico: Elia de Serrano. Clasificación de Color: Juan Salazar. Efectos Especiales: Azel Jiménez, Itala Rangel, Oswaldo Figueroa. Dirección de Efectos: Jorge H. Jacko. Laboratorio y Sonido: Bolívar Films. Producción: Cine Archivo Bolívar Films. Entrevistados: Irma Felizola de Medina, Arturo Uslar Pietri, Ramón J. Velásquez. Patrocinado por: Fundación Isaías Medina Angarita, C.A. La Electricidad de Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, Fundación SIVENSA. 56 min. 35 mm. Color y B/N.

PARQUE CENTRAL (Venezuela, 1991). Dirección, Guión y Producción: Andrés Agustí. Fotografía: Andrés Agustí, Ignacio González. Música: Stefano Gramitto. Montaje: Andrés Agustí, Claudia Uribe. 12 min. 35 mm. Color.

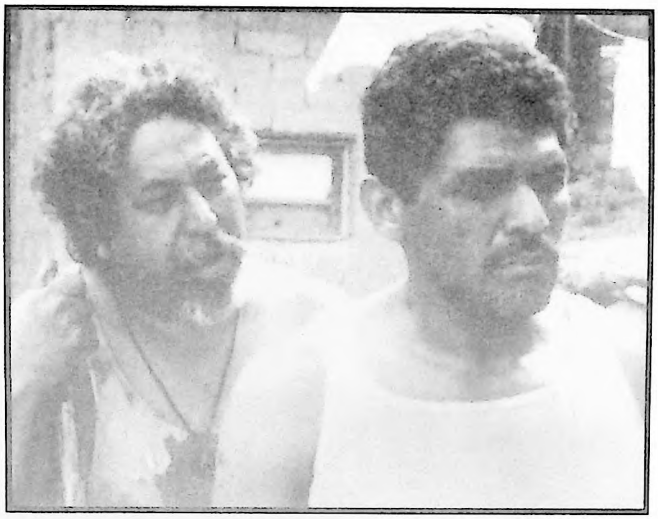
CRONICAS GINECOLOGICAS (Venezuela, 1992). Dirección y Producción: Mónica Henríquez. Guión Radionovela: Margarita Scanone, Luis Zeicovicz. Jefe de Producción: Maggie Kosowicz (U.K.), José Berger (Venezuela). Productor Asociado y Coguionista: Marc Karlin-Luisa Films. Producción Ejecutiva: Lidia Córdoba-Kino Films. Fotografía y Cámara: Jonathan Collinson. Montaje: Armando Silva (Venezuela) y Robin Wright (U.K.). Investigación: José Berger, Morelba Jiménez, Rosa Elena Uzcátegui, Argenis Perales, Tania Ruíz. Sonido: Mario Nazoa. Actriz Principal: Aminta de Lara. Narración: María Cristina Lozada. Actuaciones Especiales: Alexander Milic, Amado Zambrano y Livia Méndez. Entrevistadas: Olga Hidalgo, María Teresa Castillo, Argelia Laya, Lucila Palacios, María Teresa Alvarez, Ana Senior, Ada Pérez Guevara, Ida Gramcko, Yolanda Leal, Manuel A. Rodríguez, Mercedes Fermín. 57 min. 16 mm. Color.

LA OTRA BANDA ALEMAN (Venezuela, 1992). Dirección, Producción y Guión: Rafael Straga. Producción: Luis Alberto Crespo, Reinaldo Crespo, Eduardo Chávez, Alejandro Marín. Productora: Straga Films Producciones C.A. Fotografía: Andrés Agustí. Cámara: Andrés Agustí, José Gonzá-

La otra banda alemán: Los venezolanos lejanos.



Sólo nosotros y los dinosaurios: El último negocio de las Curvas de San Pablo.



Anacleto Morones: Narrativa sobre seguro.

lez. Foquista: José González.Sonido: Francisco Ramos (Sonido de Campo), Carlos Villegas (Montaje de Bandas), Amado Dehesa (Mezcla de Bandas). Música: José Vinicio Adames. Montaje: Carlos Villegas. Máquina: Misael Velarde, Juan González. Efectos Especiales: Jorge Jacko. Laboratorio: Continental Film Laboratory (Miami), Bolívar Films (Caracas). 25 min. 16 mm. Color.

SOLO NOSOTROS Y LOS DINOSAURIOS (Venezuela, 1992). Dirección, Producción y Guión: Carlos Caridad Montero. Fotografía: Pablo Brusa, Bernardo Crespo José Yánez. Música: Edecio Alejandro. Montaje: Miguel Lavandeira. Sonido: Amado Dehesa. Diseño de Banda Sonora y Mezcla: Franklin Hernández. Producción de Campo: Isidro López. Video: Carlos Caridad Montero y materiales *subversivos* del Movimiento Bolivariano 200. Asistentes de Dirección y Script: Paula Astorga Riestra. Asistente de Fotografía: José Yánez, Víctor Caraballo. Asistente de Sonido: Nicolás Dehesa. Narración en inglés: Kwesi Dickinson. Máquinas: José Rojas. Patrocinada por: The Channel 4 (Londres), South Productions LTD (Londres), Escuela Internacional de Cine y Televisión, Cuba. 12 min. 16 mm.

EL CAMINO DE LAS HORMIGAS (Venezuela, 1993). Dirección, Producción General y Fotografía: Rafael Marziano Tinoco. Producción Ejecutiva: Lidia Córdoba, Renit Calderón, Enrique Sarmiento, María Lía Espinosa. Montaje: Dorota Wardezkiewiez. Música: Jesús Eduardo Alvarez. Sonido: Joanna Napieralska. 54 min. 35 mm. Parcialmente financiado por FONCINE.

TAPIALES (Venezuela, 1993). Dirección y Guión: Armando Arce. Producción: Rogelio López. Coproducción: Departamento de Cine ULA/CONAC. Fotografía: y Cámara: Cezary Jaworski. Asistentes de Producción: Gabriela Borges, Silvia Arvelo, Zamira Seijas. Asistente de Dirección: Zamira Seijas. Asistente de Cámara: José Guillén. Máquina: Mauricio Siso. Asistente: Alfredo Ponte. Electricista: Pedro Rojas. Sonido y Efectos: Francisco Ramos. Mezcla: Orlando Andersen. Premontaje: Gilberto Márquez, Osman Llavaneras. Montaje: Freddy Siso. Posproducción: Armando Valero. Asesoría Académica: Carlos Mario Aguirre. Poema y Voz: Ramón Palomares. 27 min. 16 mm. Color.

CONGO MIRADOR, LA VEGETACION IMPOSIBLE (Venezuela, 1995). Dirección y Guión: Jacobo Penzo, basado en algunos capítulos de la novela de Alexis Fernández «Turbio Fontanero». Fotografía: Juan Nuñez. Cámara: Juan Nuñez, Rubén Darío Barreto. Sonido y Mezcla: Amado Dehesa, Orlando Andersen, Luis Lara. Montaje: Sergio Curiel. Música: Daniel Castro Aniyar. Narrador: Rafael Briceño. Jefe de Producción: Emiliano Faría Castillo. Productora Asociada: Emérita Fuenmayor. Asistente de Dirección: Sabrina Montiel Soto. Patrocinada por: Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia y CORPOZULIA. 24 min. 35 mm. Color.

EL BOSQUE SILENCIOSO (Venezuela, 1996). Dirección: Carlos Azpúrua. Fotografía: Adriano Moreno. Música: Luis Paniagua. Guión: Carlos Azpúrua, Jacobo Penzo. Montaje: Sergio Curiel, Paula Segovia, Andrea Ríos. Producción: José Ernesto Martínez/Caralcine, C.A/Gobernación del Estado Bolívar (Administración de Andrés Velásquez). Asesoramiento e investigación: Gonzalo Ponte y Anna Sartorio de Ponte. Foto fija: Rafael Salvatore. Asistente General: Luis Jiménez. Edición de Video: Luber Mujica. Banda de Sonido: Franklin Hernández. Asistente de Cámara Kenny Semeco. Secretaria de Producción: Lissette Vidal. Laboratorio: Bolívar Films. Estudios de Sonido: Sonimax. 23 min. 35 mm. Color.

LA FICCION DEL CORTOMETRAJE

Tal vez se ha dicho demasiadas veces que la escuela del largometraje de ficción es el corto; que por su bajo presupuesto -característica propia de una época y de un país muy distantes de este tiempo y de este país- y por su modo de circulación ofrecen al cineasta la libertad de experimentar, probar, y sin dudas, de aprender por ensayo y error; y que la vanguardia reside, precisamente, en esa libertad y en esas posibilidades.

Partir de estas afirmaciones nos permite, por lo menos, acercarnos a ese conjunto sumamente heterogéneo conformado por los cortometrajes de ficción, producidos en Venezuela, durante lo que va de la década de los noventa.

En primer lugar, el grupo de cineastas que se han acercado al corto de ficción está formado en su gran mayoría por autores con una obra cuantitativamente breve -que es un modo de evitar el chocantísimo epíteto de jóvenes cineastas-: ello nos permite pensar, entonces, que realmente están experimentando, probando, ensayando: ejercitándose. Pero esto no nos hace olvidar que una obra, por sencilla o poco ambiciosa que sea, desde el momento en que se enfrenta al espectador, pierde su carácter de ejercicio y pasa a ser un discurso organizado que debería o podría reflejar la realidad, instaurándose en un medio de comunicación más o menos masivo. Salvo que se haga la salvedad, no es una obra amateur: ni de aprendices, ni de aficionados.

En segundo lugar, los cortometrajes pueden convertirse en proceso para llegar al largo como los bocetos lo son para llegar al cuadro acabado, pero este requisito no es indispensable ni privativo, aún cuando la relación que han establecido muchos cineastas -al parecer de todo el mundo- con estas obras simula un proceso irreversible.

Por otra parte, la libertad experimental no reside ya en los costos. En todo caso, es ofrecida por lo mecanismos de exhibición que, por ser prácticamente inexistentes, no ejercen presión alguna sobre la expresión o el contenido de estos trabajos.

Por último, queda el espinoso asunto de la vanguardia. ¿Cómo, cuándo, para qué se producen los movimientos vanguardistas? ¿Existe una verdadera vanguardia en el arte que se produce en Venezuela? Para no resultar redundantes, remitámonos a un documental y su crítica: **Zoológico** (Cine-oja nº 27).

Estos apuntes iniciales, estas acotaciones, o estas primeras reflexiones, serán parte de la guía que nos señalará el recorrido a seguir a la hora de enfrentarnos con la muestra seleccionada -selección hecha de manera un tanto azarosa: se reseñan únicamente aquellos cortos a los que se tuvo acceso gracias al video o los que fueron exhibidos en salas como la Cinemateca Nacional o la Sala Margot Benacerraf-, para acercarnos a una reflexión sobre las relaciones entre expresión y contenido, y para señalar, si existen, los puntos en común que estas piezas cortas pudieran presentar.

Lo rural desde el tendido

La mirada hacia el mundo rural, hacia la otra Venezuela, aquella que no está en Caracas, parece ser casi un exotismo para los realizadores de cortometrajes. Cuantitativamente, la atmósfera urbana lo llena todo y salvo contadísimas excepciones el cine que trata sobre la vida en la provincia y fundamentalmente en el ámbito rural ha desaparecido.

Casi una excepción es **Anacleto Morones** (Esther Durán, 1994, 30 min.), filme que recientemente obtuvo el premio del CONAC a los jóvenes cineastas *«en virtud de su precisión narrativa, dirección de actores y manejo de los recursos cinematográficos en la adaptación de una obra literaria»* (El Mundo, 6 de agosto de 1996). La apreciación del heterogéneo jurado no es descabellada. Si por algo interesa **Anacleto Morones** es por contar una historia con bastante claridad: hecho no muy común en el cortometraje de ficción que se viene realizando en los últimos años.

Luego de haber asesinado a su patrón y suegro, Lucas Lucatero recibe la visita de las viejas del pueblo que están buscando la canonización del santo niño Anacleto Morones. Mientras conversa con las viejas, sucesivas analepsis nos van mostrando la historia de Anacleto y el crimen. Una historia sencilla y bien contada. Narrativamente funciona porque la anécdota y gran parte de los diálogos están tomados textualmente de la obra literaria, de ahí la precisión. Sólo algunas de las situaciones que en el cuento están narradas a través de los diálogos -como la historia del día cuando Anacleto fue descubierto sobre un hormiguero sin que lo picaran las hormigas-, han sido sustituidas por las mencionadas analepsis.

Pero, lamentablemente, este **Anacleto Morones** es cine y no literatura. Y de eso se resiente el filme. La película no puede limitarse al texto literario: el cine interpreta la historia, no la repite. No es, simplemente, traducir en imágenes lo que está expresado -y muy bien- en palabras.

A lo largo del cortometraje, la directora simplemente se limita a completar el trabajo que el lector literario debe hacer: llenar pequeñas lagunas, producir cierta información, pero

en el manejo de los elementos verdaderamentes cinematográficos no se presenta otra opción que no sea esa: no hay proposiciones que lleven al espectador a otras posibles lecturas, a las lecturas sugeridas que en todo texto artístico deben ir atravesando la obra.

Sin embargo, hay que rescatar lo que de venezolano tiene el corto: el paisaje, los actores y todo lo relacionado con el mundo rural, pasional y supersticioso, y el hecho de reflejar, convincentemente, esa necesidad del pueblo latinoamericano en general y venezolano en particular de crear santos, milagreros o ídolos de cualquier difunto reciente sin importar de donde vengan o qué hagan. Basta citar algunos: José Gregorio Hernández -el más duradero-, la Madre María de San José, Rómulo Betancourt, Andrés Eloy Blanco, y otros un poco menos muertos y algo más recientes como Rufino, el iluminado de Maracay o Hugo Chávez Frías.

Curiosamente, el cortometraje que se llevó el premio del CONAC en la llamada categoría II también aborda el tema de lo rural. Se trata de **El susurro del viento** (Franco De Peña, 1995, 93 min.). Una narración con intenciones documentales nos muestra la vida de un anciano andino con su burro. En este caso, el jurado entregó el premio *«por el tratamiento poético de una relación fraterna entre un hombre de campo y su animal de carga, realizada con destreza en el uso del paisaje y de los medios profesionales»* (El Mundo, 19 de agosto de 1996).

Exactamente lo mismo podríamos decir de la obra de Juan Ramón Jiménez, **Platero y yo**, que hasta el premio Nobel se ganó -Juan Ramón Jiménez, no Platero-, y sin embargo ya no es leída ni en la más recóndita escuela rural de Venezuela luego de haber sido lectura obligada en un ya lejano programa de bachillerato.

Ahora bien, pese a la ambigua apreciación del jurado, **El susurro del viento**, con una notable factura técnica, vale por el modo como refleja el duro trabajo de la gente de la zona -aún cuando debe ser bastante natural para ellos- y su muy comentada laboriosidad, y porque optando por un tono poético, logra evadir la tediosa exposición de los nobles sentimientos que suele invadir la obra y el espíritu de muchos autores que gustan de exponer públicamente su muy desarrollada sensibilidad.

Abrevando en la fuente de la historia

Con pocos diálogos y una narración fragmentada que trata de funcionar como un caleidoscopio conformado por muchas y diversas imágenes, **Falsas historias** (Cezary Jaworski y John Petrizzelli, 1992, 23 min.) trata de desmitificar la figura de los descubridores y de los conquistadores. Como si fuera una comparsa de carnaval van apareciendo los disfraces -un cura, un guardia civil español, un torero, los mismos indios- en un derroche de mal gusto tropical y subdesarrollado que, en la ficción, es organizado por los habitantes de un barrio marginal litoralense.

El filme es un intento de interpretación distinta de la historia, una especie de desnaturalización de una historia de la conquista que se ha impuesto como natural, pero la propuesta, que se basa en la misma forma de hacer cine, se invalida a sí misma cuando pretende cierta originalidad empleando recursos totalmente codificados de antemano por el propio medio y sus espectadores: basta citar los emplazamientos de la cámara, la utilización de lentes para distorsionar la imagen o la utilización del sonido -mientras se nos muestra a un personaje comiendo, se escuchan los gruñidos de un cerdo-.

El exceso de imágenes desagradables no llega a convertirse en símbolo de nada, quedando sólo el gusto por la porquería, un gusto ya banal por lo feo. Así, todos los elementos que tratan de expresar un cierto humor no funcionan porque no llegan a alcanzar la ironía o el sarcasmo y **Falsas historias** termina siendo un chiste malo. Y como muchos chistes malos, toca un tema simple, pero importante, sin ofrecer una representación notable o algún tipo de reflexión digna de ser recordada. Simplemente no agrega nada a la tesis -ya lugar común- de que la conquista fue un desastre.

Redacción: Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Ambretta Marrosu, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé, Wilmer Rojas.

Coordinador: Carlos Delgado.

Editada por la Sociedad Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine-Oja** es de **Bs. 500.00.** La suscripción por 10 números es de US$ 20,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a «Cine al Día», Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

cine oja n. 28
diciembre 1996

cine-oja

Sexo y aburrimiento: qué par de dos

Al parecer, el tema más recurrente entre los cortometrajistas venezolanos es la pareja. Pero qué parejas. Olvidémonos de los amores imposibles de Romeo y Julieta, ni siquiera recordemos los de George Chakiris y Natalie Wood, nada que ver con aquella pasión que recrearan Gérard Depardieu y Fanny Ardant, y mucho menos hablar de las parejas maduritas y clase media creadas por Neil Simon, ni de los jóvenes intelectuales signados por la tragedia al estilo Ryan O'Neil y Ali McGraw.

Los cortometrajistas venezolanos de ahora -para no decir nuestros jóvenes cineastas- se preocupan por la pareja. Se preocupan y se aburren. A grandes rasgos podríamos decir que les preocupa la incomunicación y la alienación producidas por los medios de comunicación masiva-la televisión y el control remoto fundamentalmente-. Pero tratemos de ser un poco más específicos.

Tal vez el cortometraje venezolano que ha recibido más reconocimientos en los últimos años sea **Calle 22** (Mariana Rondón, 1994, 23 min.). Tan es así, que la misma cineasta, en alguna entrevista, confesó haber vivido un año del filme gracias a los premios y operaciones comerciales realizadas con la película.

De manera aislada, **Calle 22** va mostrando rasgos, esbozando la vida de tres parejas y de tres generaciones que nunca llegan a encontrarse aunque transitan constantemente por la misma calle. La primera pareja está conformada por dos jóvenes y es la que ocupa la mayor parte de la narración. Aburridos, alienados por una supuesta rutina que no se presenta en el filme, incapaces de una relación y de una comunicación «normales», sanas y aceptables, estos muchachos se separan para acercarse por medio del supuesto anonimato telefónico, excitándose a través de llamadas semiobscenas, suspiros, susurros y algunas palabras algo fuertes: recursos que por reiterarse demasiado a lo largo de la obra se vuelven igualmente rutinarios.

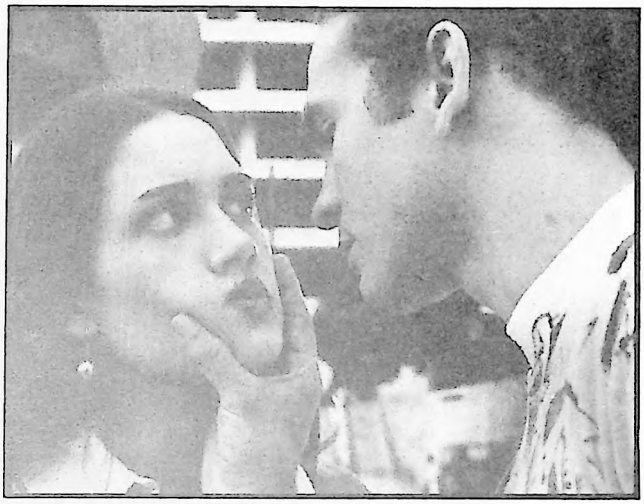
La segunda, una pareja adulta, también utiliza el teléfono. Esta vez para concertar un encuentro, una cita aparentemente clandestina, romántica y algo conflictiva, que es presenciada -espiada- por el joven de los suspiros. Y por último, y según el texto la más rutinaria de todas, la pareja conformada por los casi ancianos: un par de inmigrantes que deambulan en un carro mientras discuten acerca de los medios necesarios para regresar a su tierra natal.

La idea de presentar tres formas de amor a través de tres generaciones amorosas no es original en sí misma, ni siquiera lo es el hecho de mostrar la relación de pareja como algo que siempre termina siendo rutinario a menos que se produzca en la clandestinidad, con el encanto de lo prohibido -como ocurre con las drogas o con las escapaditas de clase en bachillerato. El filme, además, asume como evidente que los más jóvenes son los menos convencionales, capaces de imaginar formas amorosas algo retorcidas pero que, como dicen los comerciales de compra y venta televisiva, «hacen el sexo más divertido»; los adultos sufren el drama de la represión, producida por un estado civil o por cualquier otro tipo de conducta asumida y aprendida; y los viejos viven del pasado, de querer volver a aquello que dejaron o perdieron.

La supuesta audacia del filme reside en una igualmente supuesta mirada real y descarnada a la insatisfacción y la rutina que gobiernan a las parejas, pero termina destacando, simplemente, el artificioso esfuerzo por unir el esteticismo a un pretencioso y sumamente comentado discurso sobre la decadencia del ser humano -¿Cavani, Zeffirelli o Wallerstein?-.

Sin embargo, pese a los problemas que pueden percibirse en los actores y en el modo como han sido dirigidos, **Calle 22** posee una factura técnica, una elaboración del montaje y ciertas intenciones discursivas más o menos logradas que la alejan del simple ejercicio de escuela y esto, lamentablemente, parece ser suficiente para establecer un criterio de calidad y para lograr algunos comentarios positivos.

Cotidiano (Marité Ugás, 1992, 13 min.) muestra la ruptura de una pareja que no sabe cómo comportarse ni qué decir. Hartos, aburridos, cansados, estos personajes viven aislados aún antes de separarse. Tal vez la clave debería buscarse en el título, pero lo cotidiano no sólo implica lo doméstico. Cotidiano es lo diario, lo que se repite todos los días, y por ello, al parecer, se vuelve fastidioso y aburrido como las relaciones estables de pareja, el trabajo, la comida, ir al baño, leer, oir música, caminar, ir al abasto, hablar por teléfono, ver a los amigos, etcétera, etcétera, etcétera... Será entonces que los únicos seres que se divierten de vez en cuando son los analfabetas funcionales que leen muy de tarde en tarde; o los millonarios, para quienes una visita al supermercado debe ser un acto exótico; o los desempleados que no tienen que tomar un carrito todos los días para llegar a la oficina, y pare usted de contar.



Entre mentiras: Una de parejas.

Otros que se aburren a causa de la rutina son **Un chico, una chica** (Jorge Hernández Aldana, 1994, 11 min.). De nuevo la pareja y lo cotidiano, en un filme donde ni siquiera hay una verdadera aplicación de ciertas formas de hacer. Lo mismo ocurre con otra película realizada en torno a estos dos tópicos, pero con un poco más de oficio: **Al calor de una nevera descompuesta** (Miguel Curiel, 1991-93, 13 min.), quien regresa al cortometraje luego de haber dirigido, sin mucha suerte, un largo.

Sobre el mismo tema aparecen unas cuantas obras más que se escapan de esta lista. En la mayor parte de los casos, simples ejercicios escolares, realizados por jóvenes -aunque algunos no lo son tanto- que parecen estar de vuelta de todo, aburridos por lo cotidiano. Como ejercicios: 07.

Cercanas a esta misma proposición, pero con más sentido del humor están **Remoto** (1993, 11 min.) y **Entre mentiras** (1996, 13 min.), ambas de Carlos Villegas. En los dos casos se presenta el tema de la pareja y la imposibilidad de su existencia, ya no tanto por la rutina, sino a causa de la incomunicación. Tanto en una como en otra se recurre con bastante acierto al empleo de algunos elementos que, precisamente, nos remiten a los medios de comunicación. En la primera, a través del uso del control remoto de un televisor para tratar de cambiar o de manipular la realidad; en la segunda, utilizando la cámara de video. Técnicamente bien logradas, acercándose a ciertos recursos narrativos propios del cortometraje -es decir, no excesivamente convencionales-, **Entre mentiras** resulta mucho más lograda e interesante, sobre todo gracias al uso de la voz en off de los protagonistas, que ironiza con cierta inteligencia una situación que se repite demasiado en nuestros cortos.

Lo cierto es que la pareja alienada por lo cotidiano o por los medios de comunicación aparece como uno de los temas preferidos por los cortometrajistas de esta década: fenómeno que debe significar algo, pero que al mostrarse siempre desde el mismo punto de vista -el de unos muchachos que creen estar a la vuelta de todo, que se creen muy irreverentes, pero que al mismo tiempo se dejan seducir por lo *fashion*- se convierte en pura reiteración, y por reiterativo, termina siendo banal.

Los experimentos

Con cierto eco (Cezary Jaworski, 1990, 9 min.), **Cero** (Alvaro Cáceres, 1994, 5 min.), y **True image** (Julio Bouley, 1994, 9 min.) son tres cortos que se acercan a lo experimental. Lamentablemente, éste no es el espacio para reflexionar sobre ese calificativo, pero digamos que por su forma podemos agruparlos bajo un término que acepta casi cualquier cosa.

Con cierto eco termina siendo una obra ininteligible, con un gusto excesivo -y aquí no podemos dejar de hacer referencia a **Falsas historias**- por lo desagradable y lo repulsivo, sin que esto se convierta en una propuesta ideológica seria o interesante. No por nuevo, lo que es diferente o excesivamente original, pasa a ser bueno *per se*.

Por su parte, **Cero** intenta jugar con la relación realidad y ficción a través de un aparato televisivo. También trata de reflexionar sobre la violencia y los medios de comunicación. Un tanto previsible, como ejercicio narrativo no deja de ser atractivo.

En torno a este tipo de obras, el trabajo de Julio Bouley es el más interesante. **True image** no es un corto narrativo, pero tampoco es un documental. Filmado en los Estados Unidos, con toda la calidad técnica y tecnológica que ofrece la ocasión, el filme muestra algunos aspectos citadinos, con una cámara en constante movimiento, mientras la imagen es intervenida por signos y figuras un tanto abstractas provenientes de la animación. Estas intervenciones, unidas al título del filme, proporcionan cierta ambigüedad tanto en la forma como en el contenido, invitando al espectador a participar en la actividad de la creación de sentidos que no están expuestos de manera explícita por la obra.

Experimentalismo, sensibilidad y ambientalismo: un poco de animación

Aparece entonces la animación, un estilo que se ha puesto de moda y que la televisión norteamericana ha empezado a dirigir hacia cierto tipo de público no convencional: individuos no funcionales con gustos vanguardistas.

En Venezuela no es mucho el cine de animación que se produce y, por regla general, es para niños. Quizá el cineasta más constante dentro de esta modalidad sea Armando Arce, quien ha venido trabajando, fundamentalmente, los mitos y costumbres indígenas para tratar de convertirlos en elementos culturales notables y poéticos.

En lo que va de los noventa se presentan, por lo menos, tres cortos animados con muy diferentes proposiciones. **Rejas** (Jonny Parra, 1992, 10 min.) es el más experimental de ellos. Realizado en blanco y negro, con una técnica que recuerda el carboncillo y con un estilo algo expresionista -Munch parece estar de por medio-, el corto resulta llamativo en su forma y con ciertas pretensiones en su discurso acerca de las cárceles y la pérdida de la libertad. Por momentos sugestiva gracias a la tendencia a la abstracción, la película recuerda ciertas realizaciones canadienses, polacas y europeas de los ochenta -algunas muy buenas, de hecho.

La equilibrista o la realidad y el deseo (Viveca Baíz, 1993, 7 min.) presenta unas atractivas imágenes iniciales, algo naïf si se quiere, sobre la llegada de un circo a una ciudad. En esta parte, algunos instantes resultan ingeniosos y atractivos. Luego de esto, se nos muestra la presentación del circo propiamente dicha y las románticas fantasías de la equilibrista. Un poco más tedioso y con ciertas carencias, este segundo fragmento dificulta la lectura. No es justamente un filme para niños, pero tampoco resulta una película para adultos, a pesar de que el título remite -quizás por accidente- a la obra poética de Luis Cernuda.

Por último nos encontramos con el tema ambientalista. Animando latas de cerveza y/o de refresco que van a parar al mar, **El pez de hojalata** (Martín Alvarez, 1993, 9 min.) pretende mostrarnos el desastre ecológico que se avecina si no tomamos conciencia -ni cerveza. Como siempre una preocupación eminentemente urbana -nadie se mete con las latas del preciado licor que van a parar al Orinoco, todos los agostos, durante la Feria de la Sapoara. Excesivamente obvia hasta en su título, **El pez de hojalata** no pasa de ser otro chiste, en este caso con buenas intenciones morales y ciudadanas.

Este grupo de películas en particular resulta fallido por el mismo discurso, porque finalmente no se sabe o no está muy clara la manera de decir -excepción hecha por el último título que falla por explícito-, y porque terminan siendo sólo un juego estético que se regodea en lo bello y en el triunfo de la sensibilidad sobre la reflexión.

Algo del mundo femenino

Aunque no es la única mujer que se nos presenta como autora de cortometrajes, Carmen Roa es la directora de este grupo que nos ofrece una mirada verdaderamente femenina.

Sin olvidar algunos planos que aparecen en **Calle 22**, el elemento más atractivo de **Auriga** (1996, 20 min.) es la innegable calidad de la mirada que algunas mujeres son capaces de imprimir a sus películas. En este caso, el filme puede dividirse en dos claros bloques: el primero recrea el encuentro y acercamiento de las dos protagonistas y la necesidad que siente una de ellas por guiar la vida de la frágil y fantasmal muchacha de servicio; el segundo, busca lograr un final dramático aparentemente coherente y cercano a las convenciones impuestas por el cine narrativo.

En esa relación entre dos mujeres, la primera parte se impone como la mejor lograda. La sutileza con que se presentan los personajes, las silenciosas apariciones y desapariciones de la joven sirvienta, el cuidado de los detalles que van ambientando las acciones y sobre todo el modo como la cámara va mostrando y recreando los momentos más cotidianos, remiten a esa forma que han venido desarrollando, -con más recursos, y con la experiencia de una producción constante, personal y expresivamente mucho más elaborada- autoras como María Novaro, Jane Campion o María Luisa Bemberg.

Como narración, **Auriga** es una de las obras más convincentes entre las aquí comentadas. Atentan contra ella algunos diálogos demasiado explícitos y esa segunda parte que se vuelve débil en su desenlace por el notorio esfuerzo que se siente a la hora de cumplir con las normas, llevando el corto a un desenlace que resulta demasiado complaciente.

It's a Sony

Los medios de comunicación como causantes de la incomunicación de pareja ya se nos han presentado en algunas de las obras que están reseñadas en el aparte dedicado a la pareja propiamente dicha. Con **Soni, el secuestro** (Jesús Moreno, 1996, 10 min.), en cambio, el eje temático es la televisión y su cualidad alienatoria. Completamente previsible gracias a su título, el filme cuenta con una impresionante producción, unas pésimas actuaciones y un desenlace supuestamente cómico que sólo nos lleva a pensar: otro cortometraje, otro chiste.

Finalmente, la realidad

La realidad, el realismo en su acepción más estricta parece haber desaparecido de estas obras. Medianamente a salvo en **Anacleto Morones** y en **El susurro del viento**, y tangencialmente mostrada en **Auriga**, nuestra realidad se difumina en estos cortos debido al exceso de sentimientos exaltados y a la supuesta indolencia de estas generaciones que viven hartas y cansadas. Frente a este panorama, tres cortometrajes tratan de echar un vistazo a ciertos aspectos de la sociedad.

Dos de ellos hablan, por decirlo de alguna manera, de la delincuencia. Pero quede claro, de la delincuencia marginal. **Los ladrones llegaron ya** (Gustavo Báez, 1996, 15 min.) parte, según acota el texto final de la película, de una raza que todos conocemos -los policías que delinquen- y de un hecho verídico -el atraco a una casa de familia por parte de un par de policías- para así realizar una comedia. Con situaciones que pudieron ser ingeniosas por cotidianas -la llegada de los testigos de Jehová, por ejemplo-, el filme en su simpleza es casi tonto; carece, precisamente, de la agudeza que debe poseer una comedia que además preten-

Falsas historias: Más falsas que un billete de 23,50.

Auriga: Descubriendo la verdadera cochera.

de ser crítica y termina siendo un sketch protagonizado por dos personalidades respetables -Cecilia Martínez y Héctor Monteverde- tratando de sacar a flote una película con una estética y un guión que evocan demasiado los tristes programas cómicos de nuestra paupérrima televisión.

Pillos (Ernesto González Avendaño, 1996, 15 min.) recrea otro tipo de ladrones. En una sociedad del futuro -imaginamos- un torpe joven debe robar a seres tan hambrientos como él para alimentarse. Utilizando una estética y una fotografía que imitan filmes como **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982) y **Delicatessen** (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991), **Pillos** se regodea en los ambientes y la dirección de arte sin esmerarse demasiado en el modo como se cuenta la historia, ni en las posibilidades del montaje, ni en el trabajo de los actores.

Por último, un cortometraje que vuelve la mirada a una de las fechas más dramáticas de los últimos años: el 27 de febrero de 1989. **Viajero nocturno** (Carlos Reyes Lima, 1991, 15 min.) se inicia con una serie de imágenes documentales en video para transitar luego por la ficción, tratando de poetizar la situación de esos individuos que fueron víctimas de la represión policial que actuó con toda la rudeza y el sadismo propios de un gobierno y de un estado que, por regla general, parece desconocer los más mínimos derechos del ciudadano común. Lamentablemente, el filme se pierde en un juego poético bastante pobre en su forma y en sus sentidos, incapaz de conmover o de invitar a esa reflexión sobre la política y la sociedad que tanta falta hace en estos días. En definitiva, el camino al cielo sigue plagado de buenas intenciones.

Pero, en medio de este panorama, aparece **El cineclub** (Francisco Gozon, 1991, 30 min.) para abrir una brecha que en verdad despierte el interés del espectador. **El cineclub** es un filme que toca y mira hacia la realidad sin el temor que nuestra época parece haber inculcado a la exposición de ideas y a la toma de posiciones comprometidas; se aparta de la moda, de la exposición de sentimientos personales y del *fashion*, para mostrar las preocupaciones de un autor por lo social.

Filmada en el barrio Santa Eduvigis del Cementerio, con la activa participación de los miembros de la comunidad que allí habita, la película habla sobre el cine. Exactamente del cine como instrumento de trabajo de la sociedad: un grupo de jóvenes -que aparentemente no viven en el barrio- dirigen las actividades de un cineclub que realiza sus proyecciones en las empinadas escalinatas del lugar, mientras Angel, uno de los protagonistas, trata de inculcar sus enseñanzas y las enseñanzas que el cine puede darnos para vivir mejor a un niño del barrio que representa, en gran medida, a toda la comunidad. Pero, la comunidad tiene también otras necesidades y otros dramas y por eso su relación con el cine es tan ambigua como el futuro inmediato de esas personas que viven en medio del acoso policial y del acoso hamponil.

Por otra parte, al mismo tiempo que habla del efecto del cine en la comunidad, **El cineclub** ha actuado en la comunidad al contar con la colaboración de los vecinos en su proceso de producción. De esta manera, sin llegar a una afirmación lapidaria ni excesivamente poética o idealista sobre los efectos del medio, se origina en la realidad, recrea un mundo real y se inserta en él para actuar allí, precisamente en el mundo donde se ha originado.

Estética e ideológicamente lúcida, cuenta con momentos de gran inteligencia artística, capaces de crear diversos niveles de sentido y lecturas. Vale la pena destacar tres escenas en particular: la escena inicial, cuando Angel despierta y se escucha el **Credo** de Aquiles Nazoa mientras se muestran imágenes que exponen el pensamiento político, social y cultural del personaje y/o autor; la entrada de Iván -el niño del barrio- a la casa del maestro Felipe, el artista del lugar; y por supuesto, toda la secuencia de la proyección en las escalinatas, que en su sencillez se va llenando de detalles descriptivos de una experiencia que se vuelve poética por ser estética, no sensiblera.

El cineclub, en su precisión, ya se dijo es una película llena de sentidos: habla de la amistad, de la sobrevivencia, de la integridad, y con el filme aparece uno de los cineastas más serios del país, consciente de que el cine forma parte de la realidad y puede, si no transformarla, intervenir en ella, razón por la cual -y eso lo sabe el cineasta- el cine es también una peligrosa arma que debe ser utilizada con sumo ciudado y responsabilidad.

Pillos: Dirección de arte.

La otra forma de producción

En el último grupo a comentar hemos reunido diez filmes que poseen como eje central de la narración a Caracas. La serie **Caracas, diez desencuentros** producida por la Asociación Civil 7x1 está conformada por otros tantos cortometrajes dirigidos por autores relativamente nuevos en el oficio. Son jóvenes que, en su mayoría, poseen formación universitaria y conciencia de que el cine es sobre todo vehículo de ideas. Esto influye, con toda seguridad, en la precisión de los trabajos cuya duración aproximada es, en todos los casos, de unos tres minutos.

Sin embargo, no sólo interesan las obras producidas, también vale la pena comentar el modo de producción seleccionado por la asociación. Con un presupuesto bastante bajo, estos cineastas se reunen en una agrupación que tiene mucho de cooperativa, seleccionan guiones a través de concursos, y sin dejar de enfrentar las dificultades típicas de nuestro medio, han logrado estrenar y distribuir cierto número de cortos en Caracas y también en el exterior, gracias al intercambio de los roles a ejercer por cada participante en los diferentes proyectos.

Los resultados, claro está, son bastante heterogéneos: divididos en dos tipos de acercamiento, por un lado se destacan los trabajos Reyther Ortega, **Todas la mañanas, el autobús** (1994), Mariana Medina, **Mensajes de la tarde** (1994) y Paula Segovia, **El espectador** (1994), como miradas a la Caracas conocida -peatones que se ignoran y atropellan, humo, tráfico, y algo del 27F permeando la realidad-, y por otra parte están ciertas miradas al futuro -que al parecer están muy de moda- donde **Figura inconclusa** (Julio Miguel Vivas, 1994) se deja ver como una experiencia relativamente nueva y efectiva.

En casi todos los casos, la síntesis de los relatos, la precisión en la selección y unión de las imágenes, y el modo como se aprovechan las limitaciones económicas -locaciones reales, iluminación natural, utilización de los ambientes urbanos, carencia de diálogos- invitan a considerar a 7x1 como una agrupación que maneja alternativas de producción, con interesantes propuestas a la hora de explorar el uso del lenguaje cinematográfico y con notables perspectivas como método de estudio y formación de profesionales.

Algunas notas como comentario

-1968: Manuel Vásquez Montalbán en un alarde de petardismo -muy español, por cierto- aceptaba la existencia en la sociedad de dos tipos de subnormales: el no recuperable y el recuperable.

A los primeros, en una terapia que es muy del agrado de la burguesía, los integran a la división del trabajo y convierten sus *«incorrectos ademanes (...) en comportamiento productivo»* poniéndolos a realizar costureros y encuadernaciones. Para la subnormalidad de los artistas, en cambio, ha creado la cultura publicitaria, la saturación informativa, y en nuestros días podríamos agregar la frivolidad disfrazada de irónica indolencia.

Esta segunda subnormalidad, notablemente desarrollada en los noventa, tiende a caracterizar gran parte de las producciones artísticas contemporáneas. ¿Cómo olvidar los famosos *Salones Pirelli*; el glamoroso encanto que gobierna la obra de muchos fotógrafos venezolanos; la costosísima página publicada por el Ateneo de Caracas dedicada al Miss Venezuela o el falso *Roraima* de Carlos Oteyza, los burgueses existencialistas de Leonardo Henríquez o la Caracas del primer mundo creada por Oscar Lucien? ¿Cómo obviar el esfuerzo de los cortometrajistas de los noventa, tratando de conmovernos con su supuesto buen gusto postmoderno y sus experiencias en una indolencia producida no se sabe muy bien por qué?

-En 1983, Alfredo Roffé, en un artículo publicado en el último número de **Cine al día**, establece importantes e inteligentes relaciones entre la situación política, económica y cultural del país y el cine que se presentaba y se producía en Venezuela. Si revisamos el artículo trece años después sólo notaremos que las carencias y la situación de crisis se han agudizado. Allí puede leerse: *«la producción de cortometrajes y el desarrollo de circuitos alternativos, todavía débil, constituyen un fenómeno insólito dentro de este oscuro panorama; la temática abandona el campo político»*, y específicamente en el campo de la ficción incursiona *«en experiencias de expresión personal las más de las veces poco logradas»*. Esto no hace más que refrendar, con varios años de anticipación, lo que hemos venido exponiendo.

-En 1996, la redacción de **Cine-oja** se propone una revisión de un número bastante representativo de los cortometrajes realizados en lo que va de década. Aparte de las mencionadas arriba, de esta actividad surgen aún más inquietudes:

i)Es inquietante el escaso número de cortometrajes que verdaderamente vuelven la mirada hacia la realidad, y las pocas veces que lo hacen demuestran, en su gran mayoría, un profundo desconocimiento o desinterés por las causas que producen ciertos fenómenos sociales: hablamos aquí de la delincuencia o de los estallidos sociales, por ejemplo.

ii)Muchos de los trabajos, presentados en salas de prestigio con cierto aire de arte y ensayo como la *Sala Margot Benacerraf* o más especializadas como la Cinemateca Nacional, resultan ser sólo ejercicios, pequeños trabajos donde el cineasta puede demostrar un cierto nivel de corrección en el manejo de los elementos cinematográficos, cuando existe esa corrección.

iii)Se presentan, además, una serie de lugares comunes relacionados con la forma que deben adquirir las propuestas personales y los temas a tratar -el caso más particular y lamentable es el de las relaciones de pareja-. Esta homogeneidad de forma y contenido, por otra parte, deja mucho que desear de esas supuestas proposiciones personales.

iv)Por último, queda el problema de la distribución, exhibición, recepción y crítica. Nuestros circuitos alternativos siguen atravesando por una situación insólita de pobreza -cuantitativamente hablando- y, por supuesto,

en los circuitos comerciales no hay lugar para el cortometraje, sólo existen los noticieros nacionales que sirven para llenar quince minutos de publicidad mal hecha antes de la proyección de un filme. Entonces, la producción de cortos en Venezuela parece no estar dirigida a nadie: simplemente pueden disfrutarlos unas cuantas personas -amigos y colaboradores de los cineastas, por regla general- que asisten al estreno del filme y un número muy reducido de espectadores que suelen visitar las salas de proyección situadas en el circuito de la Plaza Morelos. Es a ellos exclusivamente a quienes se les debe cualquier apreciación de valor, pues si la verdadera crítica de arte posee muy poco espacio en los medios de comunicación masivos -periódicos, radio y televisión, particularmente-, la crítica de cine dedicada al cortometraje carece totalmente de opciones a la hora de hacer pública cualquier interpretación.

En fin, los cortometrajes nacionales carecen de circulación, por una parte, y por otra, han dejado de ocupar un puesto en el medio de la discusión de ideas tanto por parte de sus productores, a quienes parece interesarles bien poco lo que realmente sucede en el país, como por parte de sus receptores: una pequeña élite que no resulta ilustrativa a la hora de recoger datos sobre el efecto social de estas obras. Por todo lo expuesto, un largo artículo como éste lleva finalmente a una triste conclusión que, recordando a Friedrich Dürrenmatt, nos permite afirmar: qué tiempos éstos en los que el crítico debe luchar por lo que es evidente.

Ricardo Azuaga

CON CIERTO ECO (Venezuela, 1990). Dirección: Cezary Jaworski. Guión: John Petrizzelli, Cezary Jaworski, basado en un cuento de John Petrizzelli. Dirección de Fotografía: Cezary Jaworski. Montaje: Cezary Jaworski, John Petrizzelli. Producción Ejecutiva: Carmen Contreras, Pedro Morales. Producción: Departamento de Cine ULA, Cezary Jaworski. Intérpretes: Jesús Sánchez París, Magali Jesús Guerrero, Douglas Eliott, Gonzalo Moncada. 9 min. 35 mm. Color.

EL CINECLUB (Venezuela, 1991). Dirección: Francisco Gozon. Guión: Francisco Gozon, Josefina Núñez. Producción: Ibrahim Prieto. Fotografía y Cámara: Alejandro Wiedeman. Foto fija: Yamila Bohr, Virginia Rojas. Música: Gilberto Simosa. Sonido: Frank Rojas. Montaje: Armando Silva. Asistente de Montaje: Virginia Rojas, Script: Maureen Riveros. Intérpretes: Francisco Rivas, Jonathan Quintero, Amaylin Riveros, Juan Fuentes, Luis Mercado, Zulima Briceño. 30 min. 16 mm. Color.

VIAJERO NOCTURNO (Venezuela, 1991). Dirección y Guión: Carlos Reyes Lima. Producción Ejecutiva: Marco Antonio Pérez, Carlos Reyes Lima. Fotografía: Andrés Agustí. Montaje: Carlos Briceño. Dirección de Arte: Marcos de León. Diseño de Sonido: Carlos Bolívar. Intérpretes: Yahaira Salazar, Amado Zambrano, Gonzalo Cubero. 15 min. 35 mm. Color y B/N.

COTIDIANO (Venezuela, 1992). Dirección y Montaje: Marité Ugás. Guión: Marité Ugás, Mariana Rondón. Producción: Lisset Barcellos, Eduardo Adrianzen (Sudaca Films). Fotografía: Micaela Cajahuaringa. Música: Aquiles Báez. Sonido: Rosa María Oliart. Mezcla: Amado Dehesa. Intérpretes: Diana Quijano, Germán González. 13 min. 35 mm.

REJAS (Venezuela, 1992). Dirección y Guión: Jony Parra. Productor: Francisco Javier Quiñones. Montaje: David Rodríguez. Fotografía: Mauricio Siso, Adalberto Hernández. Música y Sonido: Francisco Ramos. Animación: Jony Parra. Productora: Departamento de Cine ULA. 10 min. 35 mm. B/N.

FALSAS HISTORIAS (Venezuela, 1992). Dirección y Guión: Cezary Jaworski, John Petrizzelli. Fotografía: Cezary Jaworski. Cámara: Mauricio Siso. Producción: Mireya Guanipa, Ana Tipa. Dirección de Arte: Milton Crespo, Gilberto Pulido. Montaje: Leonardo Henríquez. Asesor Histórico: Javier Alvarez. Música: Jorge Reyes, Guasón del Teclado, Archivo Musical. Sonido: Paco Ramos. Casting: Luis Castillo, Luli Pérez. Utilería: Víctor Rivas, Lisbeth Navarro. Vestuario: Carmen L'Roche, Tania Pérez. Maquillaje: Rafael Guzmán. Máquina: Alfredo Ponte. Veterinario: Alex Halasz. Video: José Antonio Hernández Diez. Script: Reyther Ortega. Producción de Campo: Carlos Marchán, Daniel Nazoa, Antoine Vivas. Foquista: Pedro Guillén. Asistencia de Cámara: Bernardo Crespo. Eléctricos: Antonio Ponte, Luis Jiménez. Transporte: Amadeo Corredor. Laboratorio: Futuro Films. Intérpretes: Guillermo Montiel, Armando Gota, Francisco Alfaro, Pepe Luis Núnez, Yajaira Salazar, Hugo Márquez, Alfredo Correa, «Chino» Dorante, Francisco Navas, Francia Orosco, Teresa Sifontes, Roberto Ascanio, Marco Antonio Lira, Julio César Palacios. Patrocinado por: Fundación Cinemateca Nacional, Foncine, Departamento de Cine ULA, South Productions Channel 4 Television, Concejo Municipal del Distrito Federal, Alcaldía de Caracas, Adolfo López (Rent-A-Equipo), Pedro Fuenmayor (Cine Films), Petrizzelli, Jaworski (Infinito Films). 23 min. 35 mm. Color.

AL CALOR DE UNA NEVERA DESCOMPUESTA (Venezuela, 1991-93). Dirección y Guión: Miguel Curiel. Fotografía: Jonny Semeco. Cámara: Henry Guerrero. Dirección de Arte: Diana Sánchez. Producción: Evelin Pérez, Santos Herminy. Sonido: Héctor Moreno. Vestuario: Evelin Pérez. Montaje y Edición: Juan Santana. Efectos Opticos: Azel Jiménez, Orlando Andersen. Intérpretes: Elba Escobar, Aroldo Betancourt. Productora: Conexión Latina. 13 min. 35 mm. Color.

EL PEZ DE HOJALATA (Venezuela, 1993). Dirección, Producción y Guión: Martín Alvarez. Fotografía y Cámara: Marcelo Castillo, Bernardo Medina, Mario Becerra, Asistente de Cámara: Orlando Delgado, Omar Sánchez, Néstor Lago. Música: Waldemar D'Lima. Sonido: Eneas Cardona, Luis Lara. Montaje: Sergio Curiel. Máquina: Yudith Gaetano, Luisa Chartiz. Efectos Especiales: Azel Jiménez, Jorge Jacko. Intérpretes: Giles Bilkford, Magaly Lugo, Dana Orta, Marisol Gutiérrez, Florángel Manzo. 9 min. 35 mm. Color.

LA EQUILIBRISTA O LA REALIDAD Y EL DESEO (Venezuela, 1993). Dirección, Producción y Dibujos: Viveca Baíz. Guión: Carmen Martínez, Viveca Baíz. Producción: Viveca Baíz. Fotografía: Sergio Revah, Franklin Jaspe. Cámara: Sergio Revah. Sonido: Bolívar Films. Montaje: Jesús Odreman. Animadores: Jesús Quezada, Alfredo Guzmán, Eugenia Adam, Williams Cova. Música: Waldemar D'Lima. Fondos: Antonio Dux. Títulos Isabel Urbaneja. 7 min. 35 mm.

REMOTO (Venezuela, 1993). Dirección: Carlos Villegas. Guión: Carlos Villegas, Lorenzo Losada. Producción: Gustavo Báez. Fotografía: José González. Montaje: Sergio Curiel. Sonido: Carlos Bolívar. Música: Aquiles Báez. Intérpretes: Carolina Perpetuo, Manuel Sainz, Evelyn Villegas, Marcela Vethencourt. Productora: Arcana Producciones. 11 min. 35 mm.

CALLE 22 (Venezuela, 1994). Dirección: Mariana Rondón. Guión: Mariana Rondón, Marité Ugás. Producción Ejecutiva: Mary Monsalve. Fotografía: Micaela Cajahuaringa. Cámara: Diego Falconi. Música: Aquiles Báez. Montaje: Alberto Gómez. Sonido: Amado Dehesa, Orlando Andersen. Intérpretes: Adriana Velásquez, Ignacio Márquez, Luz Urdaneta, Marcos Moreno. Productora: Sudaca Films. 23 min. Color.

ANACLETO MORONES (Venezuela, Estados Unidos, 1994). Dirección y Guión: Esther Durán, basado en un cuento de Juan Rulfo. Producción: David Ranghelli, Edmundo Aray, Mariana Gil, Ciro Durán. Fotografía: Ciro Durán. Montaje: Alice Stone. Intérpretes: Ramón Hinojosa, Pedro Durán, Mayra Chardiet, Josefina Armas, Malú del Carmen, Hermelinda Alvarado, María Quiñones. 30 min.

CERO (Venezuela, 1994). Dirección y Guión: Alvaro Cáceres. Producción: María Carolina Agüero, Alberto Benaim. Fotografía y Cámara: Mauricio Contreras. Montaje: Paula Segovia. Sonido: Marco Cayuso. Música: Yoncarlos Medina. Asistente de Dirección: María Carolina Agüero. Intérpretes: Kip Cámeron, Rafael Salvatore, Rafael Angel García. 5 min. 35 mm.

EL ESPECTADOR (Venezuela, 1994). Dirección y Guión: Paula Segovia. Fotografía: Oscar Lobo. Producción: Nora Ortega. Producción Ejecutiva: Diana Sánchez, Sergio Curiel. Montaje: Mario Nazoa. Música: Yoncarlos Medina. Intérpretes: Salvador Pérez, Gisela Octavio, Johan Plaz. Productora: Asociación Civil 7x1. 3 min. 35 mm.

FIGURA INCONCLUSA (Venezuela, 1994). Dirección y Guión: Julio Miguel Vivas. Producción: Nora Ortega. Producción Ejecutiva: Diana Sánchez, Sergio Curiel. Fotografía: Jorge Castillo. Música: Franklin Hernández, Víctor Luckert. Montaje: Alberto Gómez. Intérpretes: Luis Alberto de Mozos, Marianela Pereira. Productora: Asociación Civil 7x1. 3 min. 35 mm.

MENSAJES DE LA TARDE (Venezuela, 1994). Dirección: Mariana Medina. Guión: Mariana Medina, María del Mar Ramírez. Fotografía: Oscar Lobo. Producción: Nora Ortega. Producción Ejecutiva: Diana Sánchez, Sergio Curiel. Montaje: Paula Segovia. Música: Horacio Blanco. Sonido: Víctor Luckert. Intérpretes: Miguel Ferrari, Marialejandra Martín. Productora: Asociación Civil 7x1. 3 min. 35 mm.

TODAS LAS MAÑANAS, EL AUTOBUS (Venezuela, 1994). Dirección y Guión: Reyther Ortega. Fotografía: Alejandro Wiedemann. Producción: Nora Ortega. Producción Ejecutiva: Diana Sánchez, Sergio Curiel. Montaje: Sergio Curiel. Música: Rodrigo Segnini. Intérpretes: Mauricio Useche, Carmen Landaeta, Rafael Terán, Erika Tuzzo, Melissa de Montero, Daniel Gámez, Naudy Pérez. Productora: Asociación Civil 7x1. 3 min. 35 mm.

UN CHICO, UNA CHICA (Venezuela, 1994). Dirección, Guión, Cámara, Fotografía y Montaje: Jorge Hernández Aldana. Producción Ejecutiva: Jorge Hernández Aldana, Manuel Rojas, D.U.C. Películas Imposibles. Producción General: Manuel Rojas. Asistentes: Maureen Riveros, Valentina Di Prisco, Cedismundo Quintero, Andrés Duque. Voces: Floralba García, Jorge Hernández Aldana. Sonido: Manuel Rojas. Diseño de Banda Sonora: Manuel Rojas, Jorge Hernández. Mezcla: Manuel Rojas. Dirección de Arte: Daniela Lovera. Script: Valentina Di Prisco. Intérpretes: Axel Avila, Geraldine Fowler. 11 min. 16 mm. B/N virado a color.

TRUE IMAGE (Venezuela, 1994). Dirección, Guión y Montaje: Julio Bouley. Fotografía: Carlos Valdéz. Música: Música Antigua Española. Producción: Vertical Cinema, New York Film Academy. Intérpretes: Kerrigan Webb, Jason Van. 9 min. 16 mm. B/N y Color.

EL SUSURRO DEL VIENTO (Venezuela, 1995). Dirección, Guión y Producción: Franco De Peña. Fotografía y Cámara: Zbigniew Rybcynski, Cesary Jaworski. Sonido: Marian Szukalski, Henry Zastrózny. Montaje: Bárbara Snarska. Intérpretes: Saturnino Dugarte, Filomena Sánchez. 93 min. 35 mm.

AURIGA (Venezuela, 1996). Dirección: Carmen Roa. Producción: Ereshkigal Producciones, C.A. Coproductor: CNAC. Jefe de Producción: Ana Elena Misle. Guión: Carmen Roa. Fotografía: José Gregorio González. Montaje: Lilian Gudiño. Música: Guillermo Scharffenorth. Dirección de Arte: Rosa Elena Arcaya. Sonido: Carlos Bolívar. Asistente de Dirección: Alejandro Bellame. Script: Claudia Uribe. Intérpretes: Marialejandra Martín, Martha Tarazona, Iván Tamayo. 20 min. 35 mm. Color.

ENTRE MENTIRAS (Venezuela, 1996). Dirección: Carlos Villegas. Guión: Carlos Villegas, Gustavo Báez, Massimo Dotta sobre una idea original de Carlos Villegas. Productora: Arcana Producciones. Producción Ejecutiva: Gustavo Báez. Fotografía: José González. Música: Aquiles Báez. Sonido: Carlos Bolívar. Montaje: Alberto Gómez. Asistente de Dirección: Mariela Pérez. Jefe de Producción: María Eugenia Armas. Dirección de Arte: Marcela Vethencourt, Evelyn Villegas. Script: María Alejandra Yépez. Intérpretes: Eileen Abad, Gregorio Milano, Nazareth Gill, Alberto Alcalá, Laura Altieri, Mariano Alvarez. 13 min. 35 mm. Color.

PILLOS (Venezuela, 1996). Dirección, Guión, Producción Ejecutiva, Dirección de Arte y Montaje: Ernesto González Avendaño. Jefe de Producción: Luis Carlos Zambrano. Fotografía: Alejandro Wiedemann. Música: José Ignacio Hinestrosa. Escenografía: Juan Manrique y Eduardo de la Mano. Sonido: Stefano Gramitto. Asistente de Dirección: Mariela Pérez Pérez. Script: María Alejandra Yépez. Intérpretes: María Hinojosa, José Hidalgo, Juan Manrique, Richard Navarro, Serena Vera, Goar Sánchez, María Fernanda Briceño, Beatriz Vásquez, Jesús Zumeta. 15 min. 35 mm. Color.

SONI... EL SECUESTRO (Venezuela, 1996). Dirección, Guión y Producción Ejecutiva: Jesús Moreno. Fotografía: Ricardo Ball. Sonido: Edgar Torres Soto. Montaje: Armando Silva. Música: Francisco Cabrujas. Escenografía: Javier Rondón. Script: Gloria Avila. Jefe de Producción: María

Viajero nocturno: La necrofilia social.

Eugenia Chirinos. Intérpretes: Fernando Acosta, Jazmina Jiménez, Olga Troconis, Ilya Izaguirre, Jesús «Chucho» Pulido. 10 min. 35 mm. Color.

LOS LADRONES LLEGARON YA (Venezuela, 1996). Dirección: Gustavo Báez. Guión: Gustavo Báez, Carlos Villegas. Productor Ejecutivo: Gustavo Báez. Fotografía: José González. Dirección de Arte: Magdalena Weil. Vestuario: Anabel García. Sonido: Josué Saavedra. Música: Aquiles Báez. Montaje: Jesús Odremán. Asistente de Dirección: Vicky Machado, Claudia Lepage. Dirección de Producción: María Eugenia Armas. Maquillaje: Stella Jacobs. Jefe de Electricidad: Luis Rojas. Jefe de Máquina: Guillermo Uribe. Foquista: Kenny Semeco. Asistente de Sonido: Juan Mendoza. Script: Mabel Silva. Asistente de Script: Auri González. Producción: Mónica Brand Castillo. Productora: 32 Grados Fahrenheit. 15 min. 35 mm.

AIRE LIBRE-MECÁNICAS CELESTES

Una y otra vez, con el estreno de cada nueva película venezolana y con cada nuevo número de esta revista, se retoma en las páginas de **Cine-oja** el problema del referente. Es porque la *carencia referencial* se ha convertido en una verdadera epidemia, no hay duda, pero también porque la redacción otorga un importante papel a las cuestiones del realismo dentro de sus concepciones sobre la crítica cinematográfica. Estas preocupaciones explican la aparentemente inexplicable decisión de considerar el film de Luis Armando Roche y el de Fina Torres en conjunto, aunque tal vez haga falta aclarar que otros criterios también podrían servir para validar tal elección. **Aire libre** es un film venezolano hecho en coproducción con Francia y Canadá. Digo que es un film venezolano porque cumple con la mayoría de los requisitos para que una película tenga derecho a tal ciudadanía. **Mecánicas celestes** es un film francés y español dirigido por una venezolana, que cuenta con una pequeña participación de técnicos, extras, etc. venezolanos, utilizada de manera poco ética para mercadear el film en nuestro país como "una película venezolana distinta". Mientras que **Aire libre** aún no ha sido estrenado en los circuitos nacionales ni en los internacionales, **Mecánicas celestes**, avalada por una maquinaria internacional de distribución, fue exhibida en el país en salas "de estreno" como el costoso cine Lido, además de algunas salas de arte y ensayo. Y finalmente, mientras la película de Roche se ocupa de cuestiones ancladas en un universo referencial venezolano, con la clara intención de formular un discurso sobre ellas, el film de Torres se aleja deliberada y conscientemente de cualquier universo referencial -venezolano, francés, español, marciano- vinculado con todo lo que no sea la isla de la fantasía.

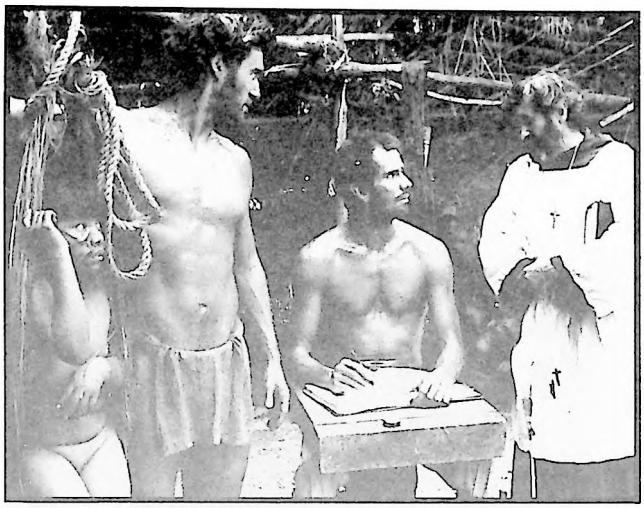
En relación con este último punto, **Aire libre** se dedica a organizar el relato de manera tal que el espectador quede fascinado por la aventura de Alexander von Humboldt y Aimée Bonpland en las regiones equinocciales del nuevo continente. Y es esta aventura lo que sostiene el interés a lo largo de todo el film, eso sí, entretejida con elementos que dan forma a la otra preocupación de Roche: el contraste que se produce entre las ideas de los dos naturalistas -provenientes de la Europa ilustrada, sacudida por la Revolución Francesa y en pleno ascenso del racionalismo- y el sistema de vida de la Capitanía General de Venezuela. Este contraste se mezcla con la sorpresa y la emoción de ambos naturalistas al comprender la magnitud de su trabajo ante una naturaleza desconocida para ellos y para la ciencia en general, pero también se mezcla con su interés por los pobladores de la región que visitan. En otras palabras, el film de aventuras se combina con el interés y el respeto por una realidad histórica.

Y es que **Aire libre** funciona muy bien como film de aventuras. Aquí es donde reside el encanto del film. Roche aprovecha extraordinariamente bien el elemento paisajístico y lo convierte en parte de la acción, de la misma manera que aprovecha las referencias al universo social, político e ideológico de la época. La recepción de Humboldt y Bonpland en Cumaná, a su llegada de Europa, es un buen ejemplo: una escena llena de ingenio que expresa de manera sintética el recelo, por una parte, y la admiración, por otra, que suscitan los visitantes en aquella pequeña capital de una provincia colonial; así como el entusiasmo de Humboldt y Bonpland, mezclado con un recelo intuitivo hacia las autoridades locales. Esta escena define claramente la ideología de los visitantes y las ideas circulantes en el territorio que visitan.

Entre los pocos defectos del film cabe señalar la construcción de dos personajes, el misionero y el militar español que acompañan a Humboldt y Bonpland durante el recorrido por el Orinoco. Si me detengo en este punto es porque precisamente en esa parte del film se plantea más claramente el conflicto entre las ideas de los dos naturalistas y el modo de vida imperante en el territorio que visitan, que es presentado justamente a través del conflicto con el capitán español y la corta aparición del misionero. Estos dos personajes desentonan notablemente porque *no* son personajes: el militar español es una *figura* que encarna toda la ideología de la colonia, así como el misionero es otra figura que encarna los vicios de la iglesia tal como los podrían ver dos europeos de ideas avanzadas para la época. De aquí resulta que el recorrido por el Orinoco, impresionante desde el punto de vista visual, resulta la parte más débil del film. Esta debilidad no modifica el resultado global, que se desprende de la estrecha vinculación con el referente real.

El film de Roche se traza unos objetivos modestos, en eso hay que estar claros. No se propone una reflexión profunda, no se presenta como un film propiamente "histórico". Pero cumple con sus objetivos de una manera honesta y demuestra una vez más que la fabulación es un excelente vehículo para acercarnos al universo referencial que constituye el marco de nuestra existencia, en este caso como referencia histórica de nuestra cultura y nuestra sociedad.

Como ya lo dije, no es éste el caso de **Mecánicas celestes**. La proposición ideológica del film, su proposición estética y su proceso de producción confluyen sorprendentemente dentro de la misma tendencia. En un número anterior de esta revista, a propósito del film **Zoológico** de Fernando Venturini, se habló de la ideología del "en Venezuela no hay nada, la acción está fuera", puesta en práctica desde tiempos inmemoriales por las clases dominantes. Esta ideología es la madre del mayamerismo, actividad practicada por un amplísimo espectro de clases sociales de medio pelo y de pelo completo, pero también lo es de las pasantías que realizan en el extranjero infinidad de personajes exquisitamente intelectuales. El film de Fina Torres es la expresión más acabada de esta ideología, como discurso significante y como objeto cultural.



Aire libre: Aireando el cine nacional.

Mecánicas celestes: Las brujas de Mont-Marte (sic).

En primer lugar, habría que referirse a los elementos visuales del film, surcado por cantidad de imágenes no narrativas, emparentadas con el video-clip y condimentadas con los mismos colores fosforescentes que se encuentran en las portadas de las revistas internacionales de moda. Este estilo visual se repite con asombrosa coherencia en algunos decorados, como la casa de Céleste o la gran fiesta parisina con salsa parisina y se presenta como la *denominación de origen* del film, su certificado de haber sido pensado y producido en el primer mundo.

Vale la pena detenerse en la primera secuencia de **Mecánicas celestes**. En ella la heroína huye despavorida de su boda, atraviesa unas calles coloniales muy pintorescas y coloridas (¿El Hatillo, La Guaira?), llega a una casa muy pintoresca y colorida, hace sus maletas, toma su pasaporte y sube a un avión de Viasa. En esta secuencia las isotopías dominantes son el pintoresquismo, asociado a lo venezolano, y el terror al matrimonio. Ambas isotopías se repetirán en distintas situaciones a lo largo del film. El brujo de Barlovento es otra contribución a la visión pintoresca de lo venezolano. Claro que esta visión se combina con un estilo de representación a través de la puesta en escena y los registros de imagen que llevan la proposición estética e ideológica de Torres a un terreno que supera lo puramente pintoresco, y lo convierte en una representación sin referente real. Los referentes de las entidades mencionadas son, más bien, de tipo textual: todas las representaciones pertenecientes al modo postmoderno, con colorcitos fosforecentes y todo en el caso del brujo, y las postales de casitas coloniales pintadas de colores chillones en el caso de esa "Venezuela" a la que la heroína no desea volver. Resultado: un brujo que podría ser santero cubano, macum-

bero brasileño, e incluso marciano porque su referente no está en la realidad sino en la visión que tiene el primer mundo de nosotros; una representación del entorno venezolano que convierte los colores chillones de la arquitectura antillana -importados por los comerciantes de El Hatillo para atraer a sus clientes pitiyanquis- en el rasgo visual y escenográfico que expresa "lo pintoresco venezolano". ¿Qué significado global se puede extraer de estas representaciones? Que Venezuela y su cultura son algo que está *allá lejos,* en un universo ajeno, desdeñable, que puede representarse de cualquier manera que resulte apenas verosímil.

El film de Torres no tiene su referente en la cultura o la sociedad venezolana, eso queda muy claro. Pero tampoco lo tiene en la cultura francesa porque, ciertamente, esa historia de una *cenerentola* proveniente del tercer mundo podría desarrollarse en España, Alemania, Suiza, Polonia, Finlandia, Marte o Júpiter. Los postmodernos más avezados dirán que nada de eso importa, porque la película expresa abiertamente su filiación al cuento de hadas, a través del ingenioso recurso de mencionarlo explícitamente y convertirlo en parte de la historia. **Mecánicas celestes** es, de acuerdo con esta perspectiva, una *metacenicienta.* Pero, ¿qué puede importarnos una metacenicienta sin referente conocido en una cultura que necesita desesperadamente ser representada no sólo por el cine, sino por todas las formas de expresión, para así devolver a sus integrantes una imagen en la que puedan reconocerse? ¿Qué puede importarle a los franceses una metacenicienta que para ellos es inevitablemente tercermundista? ¿Qué puede importarnos -a nosotros, aquí en Venezuela- lo que sea o no importante para los franceses en este sentido?

Queda un último detalle, relacionado con mi punto de vista como crítico. Como ya lo dije, desde hace algún tiempo el término *carencia referencial* viene apareciendo casi sistemáticamente en las páginas de **Cine-oja**, en la mayoría de las notas críticas sobre cine venezolano. Pienso que el sentido de tal expresión ha quedado suficientemente claro, a pesar del carácter forzosamente fragmentario de la nota crítica como género de discurso. Por eso mismo pienso que sería necesario considerar esta problemática en un espacio más amplio y menos fragmentario que el de la crítica: con cada nueva reflexión que se plantea en la redacción de esta revista me convenzo de que estamos cada vez más lejos de un término ingenioso que legitime nuestro discurso y refleje nuestra posición frente al cine y la realidad, y cada vez más cerca de un problema que vale la pena investigar si queremos saber algo sobre el cine venezolano de esta década.

María Gabriela Colmenares

AIRE LIBRE (Venezuela, Canadá, Francia, 1996). Dirección: Luis Armando Roche. Guión: Jacques Espagne, Luis Armando Roche. Fotografía: Vitelbo Vásquez. Dirección Artística: Gerald Romer. Creación de Vestuarios: Eva Ivanyi. Música: Federico Ruiz. Sonido: Ismael Cordeiro. Montaje: Esperance Ruiz. Asistente de Dirección: Luisa de la Ville. Productor Asociado: Henrique Vera. Producción: Marie Françoise Roche, Suzanne Girard, Morelba Pacheco. Productor Ejecutivo: Lidia Córdoba. Laboratorios: Futuro Films, Astral Tech, Eclair. Intérpretes: Roy Dupuis, Christian Vadim, Carlos Cruz, Dimas González, Dora Mazzone, Armando Gota, Vladimir Bibic, Wolfgang Preiss, Orlando Urdaneta, Nicolás Curiel, Antonio Cuevas, Victoria Roberts, Pedro Durán, Jorge Almada, Domingo del Castillo, Nairobi, Gonzalo Cubero, Roger Herrera, Enrique Dorante, Antonio Carrasco, Juan Cristóbal Marcano. Producciones 880 C.A. (Venezuela)/Bleu, Blanc, Rouge, Inc. (Canadá)/ Morelba Productions (Francia)/CNAC (Venezuela)/Telefilm Sodec (Canadá)/Centre National de la Cinématographie (Francia). 96 min. 35 mm. Color.

MECANICAS CELESTES (Francia, Venezuela, 1995). Dirección: Fina Torres. Guión: historia original Fina Torres en colaboración con Daniel Odier, Blanca Streponni, Telsche Boorman, Yves Delaubre, Chantal Pelletier, Carola Prunhuber León. Producción: Miralta Films. Producción Ejecutiva: Gerard Costa. Productores Gerentes: Claire Lion, Ximena Iribarren. Fotografía: Ricardo Aronovich. Editores: Christiane Lack, Catherine Trouillet. Efectos Especiales: Eva Ramboz. Diseñador: Claire Dague, Sandi Jelambi. Vestuario: Ariadna Papio. Música: Alma Rosa Castellanos, François Farrugia, Michel Museau. Director Música Clásica: Frédéric Chaslin, Elsa Maurus (Mezzo-soprano), Margot Pares-Reyna (Soprano). Asistentes de Dirección: Alain Olivieri, Laurence Meynard. Script: Catherine Touzet, Laura Golberg. Intérpretes: Ariadna Gil, Arielle Dombasle, Évelyne Didi, Alma Rosa Castellanos, Frédéric Longbois, Luis Homar, Chantal Aimme, Dominique Abel, Hidegar García Madriz, Olivier Granier, Michel Debrane, Pedro del Llano, Didier Azoulay, Philippe Beautier. 90 min. 35 mm. Color.

KARIBE KON TEMPO

Aunque muchos autores buscan sus orígenes en la literatura, claros ejemplos de la alegoría se encuentran en las artes plásticas y, muy especialmente, en la pintura figurativa. En esta disciplina resulta bastante común la personificación de ideas, conceptos y valores abstractos, como los vicios y las virtudes. Un claro ejemplo es la representación que de la diosa Fortuna realizaban los antiguos romanos, quienes siempre mostraban a la deidad con una esfera que simboliza la inestabilidad humana.

En su acepción más genérica, una alegoría es una ficción que representa una cosa con otra, es una asociación híbrida de una imagen y un concepto, y a diferencia de la metáfora, aquella puede llegar a conformar toda una obra -Aristóteles la llamó metáfora continua. Su importancia como figura retórica reside, no sólo en sus valores expresivos, tanto poéticos como filosóficos, sino también en su capacidad para interpretar, de manera profunda y conceptual, los mitos.

Todo esto demuestra, entonces, por una parte la fuerza estética de este recurso, y por otra, una función clara que va hacia la interpretación del orden del mundo, de su conformación, y es una manera de concebir la realidad que, por su misma esencia mitológica, tiene una profunda raíz histórica.

Partiendo de esta breve caracterización, podemos afirmar que el cine, en su tendencia a narrar a través de imágenes, se nos presenta como un medio eficaz para trabajar con este tipo de figuras.

En el caso del cine latinoamericano en particular, y de las artes latinoamericanas en general, la presencia del mito es constante. Una ilustración clara de ello es el texto de Ambretta Marrosu, publicado en el Nº18 de **Cine-oja**, sobre la trilogía de Diego Rísquez, autor que ahora nos ocupa.

Su más reciente obra, **Karibe Kon Tempo**, se estructura en base a dos tipos de representación, por llamarlo de algún modo. Un primer estadio donde se narra una historia de manera más o menos convencional, y un segundo estadio, donde aparecen los iconos -alegorías- que ya nos son familiares en la obra de Rísquez.

En ese primer nivel narrativo se nos cuenta la historia de Santiago, pintor que, a la manera de Armando Reverón, ha elegido el aislamiento en las playas del litoral para expresarse. Santiago responde a la más clásica representación del artista romántico, talentoso y atormentado. No es únicamente que ha elegido el aislamiento, la soledad como medio para expresarse, es que además -como Reverón- convive con una obsesión: captar la luz del trópico. Una historia que no tiene mayores visos de originalidad y que Rísquez decide, acertadamente, presentar de manera bastante tradicional.

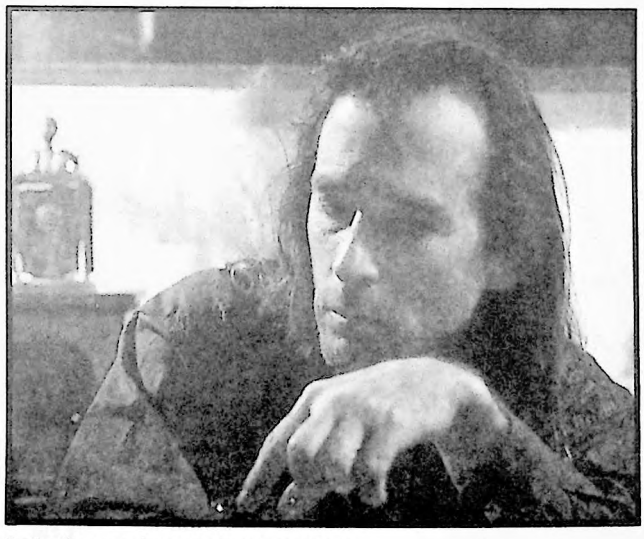
El mundo de Santiago está claramente dibujado en el filme. Primero, a través de los ambientes: el litoral, un mundo rural, lejano, relativamente salvaje, sin las influencias de la modernidad, de lo cosmopolita o del mercado del arte. Ese es el escenario elegido por el personaje para protegerse de las presiones que la contemporaneidad ejerce sobre el artista. El otro ambiente visitado por Santiago es la gran ciudad: New York, paradigma de la modernidad, de lo cosmopolita y, actualmente, centro del mercado y de las vanguardias del arte. Exactamente la representación de todo aquello de lo cual Santiago pretende huir.

Por otra parte, alrededor de Santiago se mueve un grupo de personajes que terminan de definir el contexto, las aspiraciones y los rechazos del personaje. Claudia, especie de musa inspiradora, pragmática, sensible y comprensiva, por ello se convierte, también, en la guardiana de las necesidades expresivas de Santiago. Alfredo, marchand d'art, manager del pintor. Alfredo puede soportar todos desplantes del genio porque busca y quiere la ganancia, participar en el gran mercado que es New York. Isabella, la galerista llegada de la Gran Manzana. Lo interesante de este personaje es que se convierte en la verdadera espectadora de ese fenómeno que pretenden ser la personalidad y la obra del artista. Más que la influencia extranjera, o la presencia colonialista o imperialista, Isabella es la apertura hacia el nuevo mundo que representa, para ella, ese lugar. Mientras Claudia se nos muestra siempre un poco ausente, aun cuando resguarde la condición existencial de Santiago, Isabella se entrega a la experiencia del trópico, de la luz, y aunque en la narración esto no parece intencional, resulta, finalmente, un personaje mucho más cercano al pintor, capaz de experimentar, como él, las sensaciones que el ambiente le ofrece, convirtiéndose, gracias a las experiencias por las cuales la lleva Juan Irene, en una especie de reflejo del pintor.

Por último está Juan Irene, tal vez el personaje más interesante y cuya presencia logra el mayor peso en todo este cuadro de personajes. Juan Irene es el asistente del artista, pero es también la presencia de lo telúrico, de lo popular, y sobre todo, es el nexo con el nuevo mundo donde tendrían cabida los mitos, las alegorías, y los grabados que ilustran los relatos de la conquista a los que tanto debe, al parecer, la iconografía de Rísquez.

Esta enumeración, un tanto larga, de ambientes y personajes tiene una finalidad. Demostrar que Rísquez ha sabido seleccionar los elementos que componen su narración y, con ellos, recrear una personalidad y un contexto que son el centro del filme.

Ahora bien, decíamos que Rísquez ha elegido en este nivel un estilo más bien convencional para la representación. Todo lo arriba expresado no pretende más que demostrar tal afirmación. También nos permite llegar a esta proposición el alto grado de narratividad de **Karibe kon tempo**, una forma que recuerda el cine más tradicional y a la cual Rísquez no



Karibe (kon-tempo): A veces alegórico, a veces no.

se había acercado en sus obras anteriores. De ahí también el uso de los diálogos que antes nunca estuvieron presentes.

Obviamente, a estas alturas del cine, el diálogo resulta casi imprescindible, no sólo porque forma parte de la institución y porque el público lo exige, sino sobre todo, porque ya es un elemento, un recurso fundamental para la creación de sentido. En el caso de **Karibe kon tempo,** el estilo narrativo del filme amerita ese recurso. Pero, lamentablmente, a pesar de las múltiples manos que, al parecer, intervinieron en esa parte del guión, o tal vez a causa de ello, los diálogos resultan no sólo excesivamente explicativos, sino falsamente filosóficos, falsamente trascendentes, estructuralmente mal planteados, para no hablar de la entonación y uso que de ellos hacen los noveles actores.

Sin embargo, como en todas sus obras anteriores, el manejo de ciertos códigos -en particular los encuadres y los movimientos de cámara- nos remiten a una visión del mundo propia del autor y ya conocida por el espectador. Los largos paneos y extravagantes movimientos de cámara -suavizados probablemente por el formato 35 mm- crean una atmósfera y un ritmo que podríamos calificar como elegantes. A veces discretos, sobrios, a veces excesivos, casi intolerables, en cualquiera de los dos casos el filme resulta sumamente estilizado. Todo lo que recrea y rodea el mundo de Santiago es una muestra de buen gusto y del más exquisito confort. Cuando no, se nos presenta Juan Irene, o la magnífica modelo negra, o los bailes de tambor a la orilla de la playa: otro mundo que, sin duda, siempre se muestra a través del ojo de Rísquez. Es decir, un mundo exótico, estilizado en la mayoría de los casos, casi popular, pero mucho menos **real** que el exquisito contexto de la élite; es decir, de los artistas y/o de los burgueses que son quienes en realidad viven y expresan verdaderas inquietudes espirituales o intelectuales. Todas ellas resumidas en la obsesión por la luz, dicha en los diálogos y mostrada de manera bastante ingenua por medio de planos del sol y saturaciones que terminan en una especie de fundido a blanco, y en la integridad del artista, su derecho a elegir su estilo personal frente a los mercenarios del arte: un par de isotopías, si no una sola, que atraviesan toda la narración haciendo que el discurso sea limitado y constante, aunque no necesariamente reiterativo.

Ese otro mundo, además, está representado por el segundo nivel de la narración, el nivel de las visiones o alucinaciones del pintor, de los «conocimientos» míticos y místicos de Juan Irene, y de las propias recurrencias autorales.

Formalmente mucho más elaborado, es éste el nivel más parecido a la obra anterior de Diego Rísquez. Si el mundo real de Santiago ya resultaba barroco, éste es casi posneobarroco. La exuberancia de pieles, colores, frutas, brocados y luz, combinada con los cuidadosos encuadres y composiciones, nos remite, indiscutiblemente, a la famosa trilogía **(Bolívar, Sinfonía Tropikal,** 1983; **Orinoko, nuevo mundo,** 1986 y **América, terra incognita,** 1989), a través de los iconos y personajes que allí se presentan.

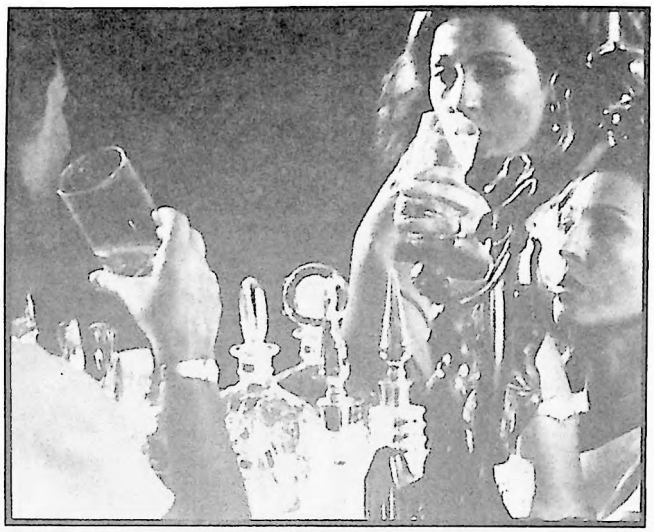
Al comienzo de esta nota tratábamos de caracterizar la alegoría, y es que, al realizar un acercamiento serio y profundo a la obra de Rísquez, todos los críticos han debido echar mano de ella para explicar gran parte de los contenidos presentes en sus filmes. La tentación continúa cuando nos enfrentamos con **Karibe kon tempo.** Por supuesto, cada vez que Rísquez interrumpe -o irrumpe en- la narración debería tratar de expresar algo con esas imágenes. Pero, ¿qué es lo que expresa realmente?

Una de las características de la alegoría es que le permite cierta libertad al intérprete a la hora de crear el sentido propuesto; es decir, el concepto expresado por quien la crea puede ir unido o puede ser superado por quien la interpreta. Y esa es, al mismo tiempo, la gran trampa de la alegoría. Para los lectores incontinentes -como diría Eco-, la alegoría es fuente riquísima, casi infinita, y por lo general, peligrosamente insoportable de significados y símbolos, lo que puede convertir a la más pedestre de las obras en un complejísimo sistema de lecturas gratuitas. Por otro lado están los lectores entregados a la sobriedad interpretativa. En este caso el analista comienza por sentir una profunda desconfianza ante este recurso, pero si existe tanta insistencia teórica como la que se presenta en el caso Rísquez, resuelve intentar reconocer relaciones entre las imágenes para tratar de esclarecer algunos sentidos.

De las imágenes que irrumpen en la narración, aparecen dos momentos que podríamos calificar como alegóricos. El primero, casi al inicio de la obra, aparece durante una sesión de trabajo de Santiago. Mientras pinta, el artista se identifica con Ulises, y Claudia, en figura de Sirena, tal como la representan los artistas más recientes, pues los griegos sólo se limitaron a nombrarlas, lo bautiza como **Juan Griego, protector de los Guaiqueríes.** El segundo grupo de imágenes alegóricas se nos presenta durante el viaje por el río, realizado por Isabella bajo la guía de Juan Irene: allí aparece una serie de personajes que, en su mayoría, son por todos conocidos.

En el primer caso, el autor recurre a unos personajes bastante peculiares dentro de su iconografía. Si bien Colón creyó que la sirena habitaba en el Nuevo Mundo, la iconografía referente a la Grecia clásica no es común en la obra de Rísquez. La única relación que se puede establecer es con el origen del hombre que llegó de aquella tierra para mezclarse con los indios de la isla. Por lo demás, cualquier otro sentido resultaría rebuscado. En cuanto a su justificación semántica, ésta queda limitada a un hecho totalmente extrafílmico: el nacimiento de Diego Rísquez precisamente en Juan Griego, estado Nueva Esparta.

Este tipo de recurrencias o de homenajes personales también van apareciendo a lo largo del filme: Antonio Das Mortes clamando por Glauber Rocha; Rísquez-Santiago encarnando a **Miranda en La Carraca** -ese icono que ya resulta chocante, de tan manido-; Rísquez-Santiago como Bolívar frente a Claudia que personifica a Manuelita Sáenz; Rísquez-Santiago, nuevamente como Miranda, bailando con Claudia-María Antonieta; Rísquez-Cristo en una espectacular Ultima Cena: evocaciones, alucinaciones del pintor o del cineasta, imágenes que representan personajes y estereotipos reiterados en las otras películas del autor y más o menos identificables por todos los venezolanos, irrupciones de la personalidad del artista que sustentan un estilo formal, pero que no aportan ni restan mayores sentidos al filme.



Bésame mucho: Esperando que ésta sea la última vez.

El segundo momento, el del viaje, resulta algo más significativo. Obviando algunos personajes que parecen creados por el autor -el anfitrión que invita a los viajeros a **cruzar el umbral** o los personajes interpretados por el infaltable Hugo Márquez (que es casi otro icono dentro de la obra de Rísquez)- estas representaciones tienen mucho que ver con el pensamiento mágico nacional. Pero, sin duda, son exclusivamente eso: representaciones, imágenes pictóricas del pensamiento colectivo.

Por ello, hablar de alegorías, al menos en el caso de **Karibe kon tempo,** no parece pertinente. Estas imágenes fantásticas nos remiten a una cultura, a un pensamiento propios y nacionales, pero no están realmente asociadas a conceptos que vayan más allá de un tipo de representación bastante convencionalizada en -y por- ciertas expresiones de las artes plásticas venezolanas. La aparición de los héroes nacionales no implica, en sí misma, una interpretación histórica o mitológica, si acaso algo de ironía burguesa frente a la ingenuidad del colectivo: una visión que, al parecer, está muy de moda entre algunos artistas nacionales. Prueba de ello -¿y por qué no? de la notoriedad que Rísquez ha adquirido nacional e internacionalmente con ese estilo- es una exposición temática que se presentó recientemente en los Espacios Unión bajo el título de **Héroes, mitos y estereotipos:** muy poco significativa a nivel de discurso artístico y muy ilustrativa de ese mismo fenómeno. Allí también está presente Rísquez en el campo cinematográfico, y Juan Loyola, y Claudio Perna, y muchos otros personajes de la plástica nacional junto a la colaboración de Cine Archivo Bolívar Films y Radio Caracas Televisión.

Por lo demás, tanto las evocaciones de Rísquez como las de los plásticos arriba mencionados, no pasan de ser evocaciones del kitsch, de lo curioso y graciosamente popular, de los decadentes y pintorescos cuadros vivos decembrinos recreados, en el caso particular de **Karibe kon tempo,** con toda la personalidad de Rísquez, bajo su óptica siempre exquisita.

Sin embargo, la película no deja de ser una curiosidad dentro del contexto cinematográfico nacional. Entre sus elementos se destacan cierta coherencia narrativa, autoral y discursiva, aun cuando por momentos pueda resultar vana o poco significativa, pero siempre muy personal -sobre todo por la identificación Rísquez-Santiago-; una constante evocación de imágenes eminentemente venezolanas pocas veces presentes en nuestro cine, y una notable capacidad para recrear ambientes, situaciones y características de los ambientes. Pero hay también un premeditado y nada ingenuo acercamiento a lo mágico, a lo ecléctico, a lo tropical, a ese exotismo tan latino que resulta muy del agrado del público extranjero: precisamente la concesión contra la cual ha protestado el pobre Santiago a lo largo de todo el filme.

Ricardo Azuaga

NOTAS DISPERSAS

En **Karibe (Kon-Tempo)** hay una curiosa manera de tratar a los hombres de piel oscura.

1. Un negro barrigón dormita en una silla al lado de la carretera, la primera vez con un racimo de plátanos y la segunda con una auyama. Pide peaje para la fiesta de la Virgen del Valle.

2. La lancha donde Santiago pinta. En la proa Santiago. Luego Claudia y Juan Irene que sostiene las totumas de pintura. Atrás dos palafreneros negros.

3. Juan Irene prepara bases, mueve piedras, pesca, ¿cocina, barre, tiende las camas? manso negro doméstico. En New York su cara es la del Tío Tom al saludar al amo.

4. Claudia posa reclinada sobre su brazo izquierdo, cubierta primero con telajes blancos en medio de flores lilas, luego desnuda. Santiago espolvorea delicadamente las pinturas sobre su cuerpo. Claudia se levanta y se abrazan. La innominada modelo negra está desnuda, colgada de una viga, rodeada de

velas y llamas. Santiago corta las cuerdas con un machete y luego, con violencia, desde atrás inyecta los polvos en la negra que gatea.

5. En el paseo fantástico por el río, Isabella y Juan Irene ven una pelea de gallos, un fraile que bautiza un indio, un indio que lancea a un español, un hombre que ríe detrás de un marco de ventana, un gran contrapicado de una amazona, un prestidigitador sin zapatos con pumpá, un turco que agita antorchas, un precioso muchacho con una linda señora, alguien cubierto de telas blancas que se balancea, al estilo Tarzán, en una liana, un discípulo del maestro Ramacharaka, y en medio de toda esta imaginería una banda de negros con sus inevitables antorchas, apenas, alrededor de una santona de su mismo color, con un gran manto virginal.

6. Etc.

Papeles secundarios, posiciones dominadas, desvalorización filogenética, recolectores, manumisos.

¿Racismo?

Alfredo Roffé

KARIBE KON TEMPO (Venezuela, 1994). Dirección: Diego Rísquez. Guión: Juan Astorga, Sergio Dahbar, Leonardo Henríquez, Diego Rísquez, basado en una idea de Diego Rísquez. Diálogos Adicionales: Oscar Molinari. Producción Ejecutiva: Lidia Córdoba. Director de Producción: Andrés Zawisza. Jefe de Producción: Liz Mago. Producción en Nueva York: Karen Schwartzman. Productora de Intercambios: Carolina Montenegro. Fotografía: Andrés Agustí. Cámara: José Gregorio González. Dirección de Arte: Diego Rísquez, Andrés Zawisza. Diseñador de Vestuario: Oscar Carvallo. Montaje: Alberto Gómez.Música: Alejandro Blanco Uribe. Sonido: Orlando Andersen. Montaje: Alberto Gómez. Intérpretes: Diego Rísquez, Julia Delgado, Juan Irene González, Oscar Molinari, Down Ekwall, Haiti Innocent, Hugo Márquez, Carlos Castillo. Producciones Guakamaya. 90 min. 35 mm. Color.

BÉSAME MUCHO

Philippe Toledano, director de **Bésame mucho**, lleva a sus espaldas el pesado fardo de una carrera como productor y director de comerciales. Esto en sí mismo no quiere decir nada malo, ya que respetables cineastas venezolanos han vivido y viven de la publicidad durante mucho tiempo. Algunos de esos cineastas son serios, creen que el cine y la publicidad son dos cosas diferentes y no mezclan su oficio publicitario con su discurso como realizadores. No ocurre así con Toledano, cuyo primer largometraje, **Morituri** (1984) figura en la historia como una de las peores películas venezolanas. **Bésame mucho** es como uno de esos comerciales de cigarrillos que muestran a unas muchachas sanas, bellas y con los dientes bien blancos fumando, cuando todos sabemos que, en la vida real, el cigarrillo mancha los dientes y causa enfermedades como el cáncer y el enfisema pulmonar.

De un tiempo a esta parte, algunos cineastas innovadores inventaron, sin conciencia clara pero con toda la intención de hacerlo, una nueva modalidad de representación en el cine venezolano: la falsificación y/o la eliminación del referente dentro del discurso fílmico. Esta modalidad ha sido llevada a sus extremos por películas como **Móvil pasional**, donde se borra toda referencia al contexto venezolano, pero se habla sobre un universo de inmigrantes (¿cómo se puede definir al inmigrante fuera de la relación con la sociedad a la que es transplantado?). Toledano y su película introducen un nuevo tipo de aberración del referente: en una historia que no necesita ningún tipo de alusión referencial, porque se toma todas las licencias que la ubican en el dominio de lo inverosímil y lo absurdo, aparece un ministro corrupto como estrategia para hacernos pensar que el film guarda alguna relación con la cruda realidad de nuestro país.

¿Cuáles son las licencias que se toma el film? La primera de ellas es el título, prestado de un famoso bolero sin existir más motivación para ello que una escena en la cual los protagonistas escuchan ése y otros boleros que, por qué no, también podían haber prestado su título a la película. La segunda es el personaje de la periodista divorciada de un policía. Un personaje así no puede resultar creíble en una película venezolana: aquí los policías son analfabetas funcionales y provienen de un medio social que no es compatible con la clase media, de donde proviene la mayoría de los periodistas. Estos, finalmente, saben leer, escriben a duras penas y, ciertamente, no se casan con policías. La tercera es el policía venezolano que habla como mexicano porque pasó dos meses haciendo un curso en México. La cuarta licencia es la periodista que es fotógrafa al mismo tiempo, cuando la lógica referencial nos indica que en Venezuela los periodistas no toman fotos porque este trabajo queda reservado para otro gremio.

Dentro de este conjunto, es necesario detenerse en el prolongado monólogo que desarrolla el personaje de Gloria a lo largo del film. El carácter despreciable del ministro Villanueva no se evidencia en su evolución como personaje (en la cual se nos presenta como un hombre débil, manipulado por una mujer poco escrupulosa), sino más bien en un momento del monólogo al que hago referencia: Gloria manifiesta su frustración por no haber tenido hijos y culpa a Villanueva por haberla obligado a abortar. El relato del aborto representa el clímax del monólogo, el momento en que la "interioridad" de Gloria se manifiesta con mayor intensidad. En ese momento, Toledano introduce dos elementos insólitos por su carácter nauseabundo: para reforzar el padecimiento de su personaje y expresar su idea de la sordidez que, desde su punto de vista, lleva implícita un aborto, la antigua amante del ministro menciona a "una negrota" que la atendió en el difícil momento. El otro elemento es la alucinación del personaje, quien se refiere, ya delirando, a "las palomas que salían de su vagina". El truco empleado por Toledano es de lo más burdo, puesto que recurre a lo más barato para estos casos: la maternidad frustrada. El ministro Villanueva debe haber infligido varias clases de humillaciones distintas a su antigua amante, dado el carácter de la relación entre ellos; pero si se toca aquello que la cultura machista considera "lo más sagrado", el cineasta supone que puede expresar los años de maltratos que implica una relación así.

Sobra decir que Toledano demuestra en **Bésame mucho** su conocimiento del medio publicitario.

María Gabriela Colmenares

BESAME MUCHO...LA PELICULA (Venezuela, 1995). Dirección: Philippe Toledano. Guión: Mariela Romero, Philippe Toledano, basado en la obra teatral *El Vendedor* de Mariela Romero. Producción: El G-3 de Cine: Producciones Tango Bravo (Venezuela), Uno Producciones (Colombia), Aries Films (México), Quibor Films (Venezuela). Producción Ejecutiva: Diana Sánchez. Productores Asociados: Ciro Durán, Joyce Durán, Bella Ventura. Fotografía: Sabine Lancelin. Música: Miguel Angel Fuster. Sonido: Víctor Luckert. Montaje: Luisa Flores. Dirección de Arte: Diana Sánchez. Intérpretes: Amparo Grisales, Gustavo Rodríguez, Antonio Drija, Honorato Magaloni, Athenea Klioumi, Rudy Rodríguez. Esta película ha sido parcialmente patrocinada por el CNAC. 111 min. 35 mm. Color.

La Hora Texaco, de Eduardo Barberena (1985).

INFORME

Porcentaje promedio correspondiente a las películas venezolanas, sobre el total de recaudaciones de taquilla:

Años 1984-1987	13,05%
Años 1988-1990	3,7%

La Ley de Cinematografía Nacional entra en vigencia en 1993 y en 1994 comienza a operar el Centro Nacional de Cinematografía.

1997: La participación venezolana en los ingresos del espectáculo cinematográfico está reducida prácticamente a cero. El regocijo de los distribuidores extranjeros va parejo con la indiferencia demostrada por la institución estatal encargada del «desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional».